

Eroi dell'estasi

*Lo sciamanismo come artefatto culturale
e sinopia letteraria*

A cura di Alvaro Barbieri

Edizioni Fiorini



Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Linguistici
e Letterari dell'Università degli Studi di Padova

Copyright © 2017 - Edizioni Fiorini, Verona

ISBN 978-88-96419-88-5

Stampato in Italia - Printed in Italy

Grafiche Baietta - Via Carcirago, 14 - 37022 Fumane (Verona)

Alvaro Barbieri

*Verso le case di Ade: modelli sciamanici nel
Cavaliere della Carretta*

Publicato nel 1952 come libro di testo per l'insegnamento universitario e comunque destinato ad un pubblico di lettori non specialisti, *Letterature d'oc e d'oïl* di Antonio Viscardi è un prodotto manualistico per molti versi invecchiato e finito da tempo nel dimenticatoio. Nessun filologo romano d'oggi penserebbe mai d'inserire un titolo così datato in un programma d'esame e, d'altra parte, chi cercasse l'operina di Viscardi in una qualche rassegna di voci bibliografiche segnalate per il loro 'fattore d'impatto' farebbe certamente un bel buco nell'acqua. Eppure, questo desueto avviamento al Medioevo letterario di Francia contiene un importante capitoletto sulla *Charrette* dal quale vale la pena di stralciare qualche frase:¹

L'atteggiamento del poeta nel *Lancelot* non più è meditativo: è estatico; e l'andamento non mai discorsivo, ma sempre lirico [...] È, quella di Chrétien nel *Lancelot*, la parola del mistico, che contempla rapito un mondo inaccessibile e ineffabile per gli uomini comuni: un mondo che si rivela solo al contemplante che nello slancio dell'estasi si leva al di sopra del senso e vede cose al senso vietate.

Una *visione*, appunto, il *Lancelot*: in cui l'elemento concretamente narrativo non conta, come non conta la psicologia dei personaggi né il dramma né la composizione. [...] Nulla più, nel *Lancelot*, dei tradizionali mezzi espressivi: visioni, solo; sequenze vertiginose di immagini vaghe, evocazioni di fantasmi luminosi, di magiche scene incantate, viste ora in una leggera trasparenza serena, ora in una plumbea opacità d'incubo.

Le connotazioni estatiche della *queste* di Lancillotto, l'avventura di un eroe visionario contrapposto al senso comune, la

¹ A. Viscardi, *Letterature d'oc e d'oïl*, Milano, Academia, 1952, pp. 236-246, alle pp. 237-238.

sospensione dell'esperienza tra realtà e miraggio, le atmosfere surreali e le apparizioni fantasmatiche, l'immersione in «un paese di sogno abitato da forme fluide e ambigue»,² le fosche scenografie d'impronta onirica sulle quali sono stagliati gli attori e gli eventi chiave della narrazione:³ nel torno di poche righe troviamo chiaramente enunciate le linee di forza di un'interpretazione della *Charrette* che si è venuta consolidando in tempi recenti, ma che non era affatto ovvia al principio degli anni Cinquanta. Tra le osservazioni anticipatrici di Viscardi c'è anche la scoperta della corrispondenza, còlta con brillante intuizione più che scientificamente dimostrata, tra la dimensione 'mistica' dell'impresa di Lancillotto⁴ e le forme liriche nelle quali tale impresa viene riformulata ed espressa. Trent'anni più tardi, Pietro G. Beltrami si sarebbe incaricato di indagare a fondo questo nodo cruciale per la comprensione della *Charrette*, provando con decisive evidenze come la forza interna del romanzo risieda nella tensione che si istituisce tra i suoi sostrati

² J. Campbell, *L'eroe dai mille volti*, Milano, Feltrinelli, 1984 (ed. or. *The Hero with a Thousand Faces*, New York, Pantheon Books, 1953), p. 91.

³ In consonanza con le intuizioni di Viscardi mi sembrano le notevoli pagine in cui Mario Mancini parla delle vicende di Lancillotto come di un «sogno da svegli», una storia «sublime, nebbiosa e infernale», scandita da strani segni e immagini perturbanti che immergono l'eroe in una torbida penombra fiabesca e introducono nell'intero romanzo «un che di sospeso e di enigmatico»: cfr. M. Mancini, *Chrétien de Troyes e il romanzo*, in *La letteratura francese medievale*, a cura dello stesso, Roma, Carocci, 2014 (1ª ed. Bologna, Il Mulino, 1997), pp. 177-235 (le citazioni sono prelevate dalle pp. 190, 191 e 197). Ma l'essenza visionaria e l'onirismo della *Carretta* sono stati colti anche da lettori meno propensi a valorizzare i sostrati antropologici dell'opera. Riferendosi alla sequela di damigelle fatiche che – prive di tratti distintivi e quasi sfumanti l'una nell'altra – si avvicendano al fianco di Lancillotto lungo il suo cammino, Anna Valeria Borsari ha suggerito l'idea di un allucinatorio «effetto di "déjà-vu"», coerente col mondo di fantasmi e d'incanti in cui si muove il protagonista: «un universo vagamente irreali, retto da una logica onirica»; un'«atmosfera estatica, "presque visionnaire"» (A.V. Borsari, *Lancillotto liberato. Una ricerca intorno al "fin amant" e all'eroe liberatore*, Firenze, La Nuova Italia, 1983, pp. 33, 124).

⁴ La *Charrette* è un romanzo di registro onirico, che immerge le peripezie eroiche in un flusso di miraggi, visioni e rapimenti.

antropologici e il codice trobadorico-cortese che serve a rappresentarli.⁵

Ma ritorniamo al Lancillotto di Viscardi, cavaliere delle visioni e dell'estasi, immerso in una sorta di narcosi, in un regime di sogno che sconvolge e allucina.⁶ Che il Cavaliere della Car-

⁵ P. G. Beltrami, *Racconto mitico e linguaggio lirico: per l'interpretazione del «Chevalier de la charrette»*, «Studi mediolatini e volgari», 30, 1984, pp. 5-67. In questa importante lettura della *Charrette*, Beltrami dimostra come i contenuti etnici della storia di Lancillotto siano riformulati da Chrétien entro le coordinate ideologiche della *fin'amor* e i codici formali del linguaggio lirico. L'unicità dell'eroe, figura segnata dall'ipertrofia e dall'eccesso, e la sua condotta fuori norma, irriducibile ai parametri del senso comune, sono espresse nel romanzo attraverso la metafora di «un discorso amoroso assoluto ed egocentrico» (p. 12), così da statuire un'omologia tra l'eccezionalità del liberatore mitico e quella del perfetto amante. Ad esempio, il parossismo dell'esperienza estatica appare ricondotto, sul piano letterario del racconto, alle oltranzes e all'*immoderata cogitatio* del rapimento erotico. La dismisura e la potenza del prescelto sono veicolate dall'immaginario della follia d'amore: come il *fin'amant*, l'eletto sa accedere a uno stato di eccezione in cui le regole comuni sono abolite e trascese. La traduzione del mito antropologico nel mito amoroso di matrice cortese e ovidiana permette a Chrétien di adattare le sue fonti folcloriche all'orizzonte d'attesa e al sistema valoriale del suo pubblico.

⁶ Lo 'stato secondo' degli sciamani può presentarsi in forma dinamica, come 'crisi' di frenesia e agitazione scomposta, oppure, all'opposto, nei modi dell'atonia e del trasogno. Per questa distinzione fra *trance* 'drammatica' e *trance* 'catalettica' si veda É. Lot-Falck, *Le chamanisme en Sibérie: essai de mise au point*, «Bulletin de l'Asie du Sud-Est et Monde Insulinien», 4/3, 1973, pp. 1-10, alle pp. 9-10. Il Cavaliere della Carretta – grande estatico e visionario – sperimenta sia gli abissi dell'immobilità catatonica sia i sussulti del parossismo motorio. Lo ha notato con precisione Gilles Deleuze, descrivendo i trasporti obliosi e i soprassalti di Lancillotto e, più in generale, i 'deragliamenti' degli eroi 'ispirati': «Chrétien de Troyes ha continuato a tracciare la linea dei cavalieri erranti, che dormono sul loro cavallo, appoggiati alla loro lancia e alle loro staffe, e che non sanno più il loro nome e la loro destinazione, che continuano a muoversi a zig-zag, che montano sul primo carro che trovano, fosse pure quello dell'infamia. Punta di deterritorializzazione del cavaliere. Talora in una febbrile premura sulla linea astratta che li trascina, talora nel buco nero della catatonìa che li assorbe» (G. Deleuze e Cl. Parnet, *Conversazioni*, postfazione di A. Negri, Verona, ombre corte, 2006 [ed. or. *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977], p. 82). Sprofondato in abissi d'introspezione meditativa o elettrizzato da uno spasmodico bisogno d'azione, Lancillotto attraversa confini proibiti, riceve visioni, visita altri mondi, si muove entro gli spazi simbolicamente densi e i grandiosi sipari di una topografia ultraterrena che ricalca con sorprendente fedeltà i "paesaggi" mistici dei viaggi estatici.

retta sia incline all'onirismo e agli stati di coscienza modificati è un fatto arcinoto, documentato da una serie di sequenze più volte inventariate e commentate dagli interpreti del romanzo.⁷ Passiamole rapidamente in rassegna.

La prima crisi estatica si produce nel castello della lancia infiammata, allorché Lancillotto scorge da un'alta torre la *silhouette* di Ginevra che si allontana all'orizzonte con Meleagant e la sua scorta. Totalmente assorbito dall'incanto della contemplazione, il cavaliere non stacca gli occhi dall'immagine venerata; poi, quando la regina esce dal suo campo visivo, si sporge dalla finestra fino a pencolare nel vuoto e certo precipiterebbe dabbasso,⁸ se il razionale e lucido Galvano non giungesse giusto in tempo ad afferrarlo (*Charrete*, vv. 560-574).⁹ Ciò che si deve sottolineare in questo celebre episodio di *teichoskopia*¹⁰ è la speciale

⁷ Cfr. ad esempio E. Baumgartner, *Chrétien de Troyes. Yvain, Lancelot, la charrette et le lion*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 78.

⁸ Secondo Anna Airò, l'immagine di Lancillotto affacciato sul vuoto in stato di trance e poi sospeso in aria fino al provvidenziale intervento di Galvano replicherebbe schemi ascensionali propri alle culture sciamaniche, rinviando all'esperienza del volo magico: cfr. A. Airò, *Tracce sciamaniche nel Chevalier de la Charrete di Chrétien de Troyes*, «L'immagine riflessa», N.S. Anno VII/1, 1998, pp. 169-211, alle pp. 175, 187.

⁹ Di qui innanzi, citazioni e rinvii all'opera del maestro *champanois* sono conformi alla seguente edizione: Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de D. Poirion, avec la collaboration d'A. Berthelot, P. F. Dembowski, S. Lefèvre, K.D. Uitti e Ph. Walter, Paris, Gallimard, 1994.

¹⁰ L'ideologia eroica premoderna, dal mondo omerico al Medioevo cavalleresco, annette un rilievo fondamentale al criterio di evidenza dell'*action d'éclat*. L'impresa del campione deve compiersi in piena luce, nella massima trasparenza, sì da risplendere sotto gli occhi di tutti. In tal modo, manifestandosi distintamente, la *performance* eccezionale staglia la singolarità del combattente d'*élite* dalla massa della soldataglia anonima (cfr. in proposito A. Scurati, *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, Roma, Donzelli, 2003, pp. 92-108). Per la mentalità arcaica la prestazione marziale acquista senso e valore solo nel suo riconoscimento collettivo ed è per questo che i "colpi maestri" devono essere eseguiti ostensibilmente, entro un rituale di visibilità che li renda ammirevoli e degni di memoria. Nelle "culture di vergogna" (*shame cultures*) non c'è prodezza senza ratifica sociale. Questo bisogno di dare sanzione e risalto al prestigio individuale spinge i cavalieri dei romanzi arturiani alla ricerca di occasioni nelle quali la loro abilità possa

capacità visiva – ma bisognerebbe più correttamente dire ‘visionaria’ – del cavaliere affascinato e contemplante:

As fenestres devers la pree
 S’an vint li chevaliers pansis,
 Cil qui sor la charrete ot sis,
 Et esgardoit a val les prez.

rifulgere al cospetto di una platea numerosa o, quanto meno, di fronte a qualche testimone che possa riferire *de visu* le loro prove maiuscole. Di qui discende la frequenza di situazioni narrative in cui un torneo, una giostra o un duello si svolgono davanti ad un pubblico, che di solito rimira le evoluzioni dei contendenti da una postazione rialzata: dal cammino di ronda o dai ballatoi delle mura, dalle finestre o dalle logge di un torrione o anche, in molti casi, da tribune e palchi lignei edificati *ad hoc*. Alla visione dall’alto degli spettatori si conferisce un ruolo discriminante: il loro sguardo “verticale” scende sulla piazza d’armi, identifica i giostratori e mette in prospettiva le loro imprese, esprimendo censura o apprezzamento. In simili contesti, il gesto marziale riceve una forte enfasi scenografica e il punto di vista sopraelevato tende a coincidere con lo sguardo “arbitrale” delle dame, la cui bellezza eccita la bellicosità e la smania d’apparire dei campioni. Le esibizioni dei combattenti divengono allora una messa in scena violenta del desiderio, una parata cavalleresca che trasforma l’ardimento in strumento di seduzione. Il gioco degli occhi diventa fomite di concupiscenza e di ferocia: la presenza delle donne – giudici del valore e premio dei migliori – carica lo spettacolo marziale di un potente erotismo e fa di ogni campo di battaglia un teatro di passioni. Di più. L’affettività dell’*assistance* assiepata sulle balconate e sugli spalti trasfonde risonanza drammatica nella narrazione, imprimendo agli *exploits* militari una tensione emotiva e un *pathos* che avviano il nudo resoconto di azioni. Sul motivo dello sguardo dall’alto nella narrativa di materia bretone esiste un contributo di sintesi che si raccomanda per completezza d’informazione e finezza d’analisi: cfr. Francesco Bonelli, *Visioni d’armi e d’amori: la teichoskopia nel romanzo arturiano*, «L’immagine riflessa», N.S. Anno XXIV, 2015, pp. 65-121. Nella *Charrette*, la *teichoskopia*, il ‘guardare dall’alto delle mura’, è un motivo ritornante. Nell’episodio del castello della lancia infiammata è Lancillotto che guarda da un’alta torre il passaggio del corteo spettrale di Meleagant e Ginevra. Nel séguito della narrazione, la scena si ripete, ma a ruoli invertiti. Dal mastio del castello di Bademagu, Meleagant osserverà Lancillotto impegnato nell’attraversamento del Ponte della Spada (vv. 3148-3165); dallo stesso posto di osservazione, Ginevra assisterà ai primi due scontri tra Lancillotto e Meleagant (vv. 3566-3578, 3675-3680, 5020-5023). Come sempre, l’arte costruttiva di Chrétien si basa su sdoppiamenti e triplicazioni che replicano, variano e rovesciano gli stessi schemi, istituendo scoperte simmetrie e sottili rimandi allusivi da un capo all’altro del romanzo.

A l'autre fenestre delez
 Estoit la pucele venue,
 Si l'i ot a consoil tenue
 Mes sire Gauvains an requoi
 Une piece, ne sai de quoi;
 Ne sai don les paroles furent;
 Mes tant sor la fenestre jurent
 Qu'a val les prez, lez la riviere,
 An *virent* porter une biere;
 S'avoit dedanz un chevalier,
 Et delez ot duel grant et fier
 Que trois dameiseles feisoient.
 Après la biere venir *voient*
 Une rote, et devant venoit
 Uns granz chevaliers qui menoit
 Une bele dame a senestre.
 Li chevaliers a la fenestre
Conut que c'estoit la reine (*Charrete*, vv. 540-561; *corsivi miei*)

Anche Galvano e la damigella del castello guardano passare il corteo di Melegant (3^a pl.: *virent*, *voient*), ma soltanto Lancillotto sa riconoscere la regina (3^a sing.: *conut*).¹¹ Dotato di un colpo d'occhio più acuto e penetrante, l'eroe sembra scorgere ciò che sfugge a tutti gli altri. Il testo sembra ascrivergli una speciale intensità dei sensi: una facoltà visiva potenziata, di ordine superiore, fatta per cogliere ciò che sta oltre, ovvero per scrutare esseri e immagini del mondo di là. Agli individui superlativi si schiudono arcani e rivelazioni misteriose: verità segrete che agli altri – alle persone comuni – restano categoricamente precluse.

Nel corso della sua *queste*, il Cavaliere della Carretta cadrà ancora in simili condizioni psichiche di semi-coscienza e smemoramento, sprofondando nel baratro della sua meditazione amorosa. Durante questi rapimenti, sempre segnalati dalla

¹¹ Distratti dal gioco 'salottiero' e galante del loro *flirt*, Galvano e la damigella perdono l'appuntamento con l'invisibile, mentre Lancillotto – pensoso appartato asociale – sa ravvisare all'istante i segnali dell'aldilà.

comparsa delle voci *panser/pansif*,¹² l'eroe precipita in un cieco capogiro introspettivo, manifesta un disinteresse assoluto per il mondo circostante e appare come recluso nel cerchio ossessivo del proprio meditare. La sua concentrazione consiste in un ermetico arroccamento psichico che si esprime in letargia e ipoattività. Mentalmente accartocciato, raccolto in sé stesso e come imploso, il cavaliere si inabissa in una vertiginosa cogitazione nella quale collassano tutte le sue facoltà percettive. In un passo che è stato oggetto di reiterate attenzioni critiche,¹³ Lancillotto avanza assorto e oblioso in groppa al cavallo, facendosi cogliere del tutto impreparato dal sorvegliante di un guado (vv. 711-777). Più avanti, incontriamo una scena di 'feticismo cortese' giustamente famosa e ben presente alla memoria di ogni lettore della *Charrette*: toccando e rimirando una ciocca di capelli di Ginevra¹⁴ rimasta tra i denti di un pettine, il cavaliere cade in preda a un subitaneo deliquio amoroso (vv. 1430-1443).¹⁵ A

¹² *Panser*, sia come verbo sia come sostantivo, e l'aggettivo *pansif* sono impiegati quasi tecnicamente per designare uno 'stato secondo' di profonda concentrazione interiore o di 'dormiveglia' meditativo (vedi, ad esempio, *Charrette*, vv. 541, 711, 714, 723, 737, 745, 759, 796). Questa condizione di pensosità – scura, raddensata, raccolta in sé stessa – può caricarsi di connotazioni opprimenti, ma il testo non manca di sottolineare la natura euforizzante di una cogitazione amorosa in cui Lancillotto si immerge voluttuosamente, trovandovi piacere e conforto: «Et cil qui se delite et pest / De son panser qui molt li plest» (vv. 1367-1368). Lo stesso *panser* immemore e rapito ritorna, com'è noto, nell'episodio delle gocce di sangue nella neve del *Conte du Graal*. Sulla figura del cavaliere *pansif*, cfr. Ch. Méla, *La Reine et le Graal. La conjointure dans les romans du Graal de Chrétien de Troyes au Livre de Lancelot*, Paris, Seuil, 1984, pp. 268-279; E. Baumgartner, *Romans de la table Ronde de Chrétien de Troyes*, Paris, Folio, 2003, pp. 147-152.

¹³ Si veda, da ultimo, Baumgartner, *Chrétien de Troyes. Yvain, Lancelot*, cit., pp. 116-121.

¹⁴ Sul particolarissimo regime di comunicazione extrasensoriale che sembra collegare 'telepateticamente' Lancillotto e Ginevra, cfr. A. Saly, *Motifs folkloriques dans le Lancelot de Chrétien de Troyes*, in Ead., *Image, structure et sens. Études arthuriennes*, Aix-en-Provence, CUER MA, 1994, pp. 33-47.

¹⁵ La contemplazione feticistica dei capelli dell'amata e lo stato di *trance* che ne consegue sono motivi già presenti nel *Cligès*: si legga al riguardo Chrétien de Troyes, *Cligès*, a cura di S. Bianchini, Roma, Carocci, 2012, *Introduzione*, pp. 7-33,

questa serie si potrà inoltre ricondurre l'immagine di Lancillotto che, impegnato in un duello mortale con Meleagant, tiene gli occhi fissi sulla regina, volgendo le spalle al suo rivale e quasi dimenticando di combattere. Stregato dalla visione dell'amata, l'eroe si limita a difendersi distrattamente con il braccio proteso all'indietro, come se il suo avversario, lungi dal rappresentare un reale pericolo, fosse soltanto una fastidiosa interferenza che disturba la sua astrazione contemplativa (vv. 3675-3684).

Queste crisi catalettiche di Lancillotto, che Peter Haidu e altri studiosi¹⁶ hanno interpretato in chiave grottesca e caricaturale come segno di un distanziamento ironico di Chrétien nei confronti degli eventi narrati,¹⁷ sono invece strettamente fun-

alle pp. 22-24, dove si rimarca la costitutiva predisposizione di Lancillotto alle crisi estatiche e al misticismo amoroso.

¹⁶ Cfr. soprattutto P. Haidu, *Aesthetic Distance in Chrétien de Troyes: Irony and Comedy in "Cligès" and "Perceval"*, Genève, Droz, 1968; Id., *Lion-queue-coupée. L'écart symbolique chez Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, 1972; Id., *Au début du roman, l'ironie*, «Poétique», 8, 1977, pp. 443-466. Questi tre titoli hanno condizionato in profondità il dibattito critico su Chrétien de Troyes, inaugurando una moda esegetica che faceva dello scarto ironico la categoria fondamentale per comprendere la poetica e i meccanismi narrativi del maestro *champenois*. Dai lavori di Haidu, influentissimi anche perché in sintonia con la ventata post-strutturalista, è derivato un profluvio di contributi, spesso ripetitivi e inferiori al modello, nei quali l'opera di Chrétien è presentata come un esercizio scettico e disincantato di decostruzione, una demistificazione sorridente dei paradigmi eroici e degli schemi folclorici conseguita attraverso un raffinato controcanto umoristico o mediante effetti di comicità leggera. Per misurare a quali livelli di ridondanza possano giungere tante applicazioni pedestri della 'ricetta' di Haidu, basti vedere in che modo venga equivocato e banalizzato il motivo del *faux danger* nell'inconsistente articolo di Jan Janssens, *L'obstacle dangereux dans le "Chevalier de la Charrete"*, in *Actes du 14^e Congrès International Arthurien* (Rennes, 16-21 août 1984), Rennes, Presses Universitaires de Rennes 2, 1984, pp. 346-353.

¹⁷ Questa linea critica, a parer mio responsabile di numerosi e gravi fraintendimenti della *Charrette* e di altre opere cristiane, è stata confutata con argomenti persuasivi e obiezioni ragionate da alcuni tra i più accreditati interpreti del romanziere *champenois*, quali Beltrami, Stanesco e Poirion (cfr. Beltrami, *Racconto mitico e linguaggio lirico*, cit., *passim*; Chrétien de Troyes - Godefroi de Leigni, *Il Cavaliere della carretta [Lancillotto]*, a cura di P. G. Beltrami, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, *Introduzione*, pp. 1-18, alle pp. 11-12; M. Stanesco, *D'armes*

zionali alla delineazione di un profilo eroico eccessivo e paradossale, di un personaggio fuori dall'ordinario, chiuso nel cerchio dell'ossessione amorosa e posto in radicale contrasto col senso comune.¹⁸ Ma c'è di più: i deliri visionari, le fantasticherie e i sogni a occhi aperti del protagonista lasciano intravedere, al disotto delle loro apparenze bizzarre, le tracce di antiche tecniche estatiche. In effetti, tutti questi 'vaneggiamenti' appaiono avvicinabili allo 'stato secondo' che prepara e permette le esperienze extracorporee degli sciamani. La *trance*, che secondo Eliade rappresenta l'aspetto qualificante e fondante dello sciamanismo, è una vera e propria specialità del Cavaliere della Carretta, costantemente in bilico tra sonno e veglia, sospeso sulla soglia della coscienza. Anziché pensare a Lancillotto come ad un esaltato, soggetto a continui deliqui mistici e a strane crisi allucinatorie, dovremmo abituarci a considerarlo alla stregua di un 'tecnico dell'estasi', capace di viaggiare tra le diverse regioni cosmiche mediante un controllato *dérèglement de tous les sens*.¹⁹ L'eroe, insomma, trionfa nella *queste* oltremondana non

& d'amours. Études de littérature arthurienne, Orléans, Paradigme, 2002, pp. 99, 113, 127, 242-243; Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, cit., pp. 1243-1244, 1264).

¹⁸ L'isolamento e l'astrazione amorosa del protagonista s'inscrivono nel silenzio sbalordito delle sue crisi estatiche: alla mondanità conversevole, al chiacchiericcio galante, alle relazioni basate sugli scambi verbali (insomma: alla civiltà della conversazione), l'eroe contrappone la 'temporalità lirica' dei suoi raccoglimenti taciturni. Sprofondato nella meditazione, il Cavaliere della Carretta è infastidito dall'affabilità dialogante della società di corte: «Pansers li plest, parlars li grieve» (*Charrette*, v. 1341). Degli 'interludi trascendentali' di Lancillotto, incompatibili con il mondo del discorso e dell'azione, ha scritto benissimo K. S.-J. Murray, *Cil qui fist... cil qui dist: Oratio et lettreüre dans Le Chevalier de la Charrette* (Lancelot), «Œuvres & Critiques», 27/1, 2002, pp. 83-131, alle pp. 101-109, 126. Il silenzio e la solitudine iniziatica sottraggono il predestinato al regime ordinario della vita consociata, lo spingono verso il suo destino impedendogli di perdersi «nel clamore e nella varietà del mondo» (Mancini, *Chrétien de Troyes e il romanzo*, cit., p. 196).

¹⁹ L'astrazione sognante del pensiero amoroso, il rapimento mistico e lo stato di coscienza alterata dello sciamano sono esperienze di struttura estatica accomunate dalla sospensione provvisoria di quelle limitazioni che restringono l'orizzonte del-

a dispetto del suo onirismo, ma proprio grazie ad esso, in virtù dei suoi stati di *rêverie* ipovigile che distorcono la percezione e propiziano la «disgiunzione in due parti del sé».²⁰ Lo strambo Cavaliere della Carretta, che si comporta in modo bislacco e s'imbambola in sella al suo destriero, è in realtà un grande iniziato, un 'risvegliato in vita'.²¹ L'hanno visto bene Mario Mancini e Anna Airò,²² che sono riusciti ad isolare numerosi e significativi relitti di ideologia sciamanica nelle pagine della *Charrette*. Muovendo dalle loro importanti acquisizioni, vorrei riaprire il dossier tentando di portare qualche modesta integrazione e alcuni spunti di riflessione.

La propensione dell'eroe per gli stati di catalessi e d'invasamento potrebbe essere considerata a buon diritto un argomento debole, insufficiente a dimostrare la presenza attiva, nelle pieghe del testo, di credenze e pratiche a sfondo sciamanico. Ciò che conta, infatti, non è tanto la disposizione all'estasi di Lancillotto, ma il rapporto che sussiste tra questa sua tendenza estatica e la sua missione, consistente in un viaggio oltremondano²³ finalizzato alla liberazione di Ginevra. L'identifica-

l'esistenza umana ordinaria. L'entusiasmo 'divino' e l'ebbrezza sciolgono i legacci sociali, dissolvono l'io cosciente e propiziano l'uscita dal mondo.

²⁰ A. Airò, *Lancillotto sciamano e il nome iniziatico*, «Il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria», 15, 2013, pp. 125-140, p. 129. La *trance* sottrae Lancillotto alle angustie della riflessione a mente lucida, lo affranca dalle logiche costrittive delle abitudini acquisite.

²¹ Lancillotto è un cavaliere-sciamano le cui prerogative sono ben lungi dall'esaurirsi nelle qualità marziali del campione valoroso e carismatico. Prima ancora di essere un temibile guerriero, egli è un miste, un nato allo spirito, un individuo consacrato che sa trascendere con apposite tecniche spirituali la realtà immediata e il mondo così com'è. Al termine delle sue prove, quando dalla proda del fiume infero si affaccia sulle dimore del re di Gorre, l'eroe ci appare come un nuovo tipo di *miles*, aperto al transumano e capace di comunicare con l'invisibile.

²² Cfr. Mancini, *Chrétien de Troyes e il romanzo*, cit., pp. 190-198; Airò, *Tracce sciamaniche nel Chevalier de la Charrete*, cit.; Ead., *Lancillotto sciamano e il nome iniziatico*, cit., pp. 125-130.

²³ Il percorso dell'eroe da Logres a Gorre si snoda indubabilmente per le vie dell'altro mondo: è un itinerario di natura sacra – cioè iniziatico e trasformativo –,

zione del regno di Gorre con l'Altro Mondo²⁴ e la provenienza soprannaturale di Meleagant si possono ormai considerare, se non proprio alla stregua di acquisizioni definitive, quanto meno come fatti largamente condivisi.²⁵ Non è per contro un dato

che prevede l'attraversamento di un confine ontologico e si sgrana in una serie di compiti difficili. Lungo questa via perigliosa, che mette in comunicazione dimensioni e modi d'essere diversi, il cavaliere affronta una sequenza di prove magiche o militari d'impegno crescente, nelle quali il suo destino viene messo in gioco in modo radicale. Il cammino di Lancillotto verso l'aldilà – che si tratti di raggiungere il soggiorno dei trapassati o il paese dei *fairies* – ha tutte le caratteristiche proprie al «viaggio per eccellenza, il “grande viaggio”, il viaggio assoluto, totale, in qualche modo archetipico» (C. Donà, *Rapimenti divini e viaggi oltremondani*, in *Medioevo romanzo e orientale. Il viaggio nelle letterature romanze e orientali*. Atti del V Colloquio internazionale / VII Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza [Catania-Ragusa, 24-27 settembre 2003], a cura di G. Carbonaro, M. Cassarino, E. Creazzo e G. Lalomia, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006, pp. 319-336, p. 319). Sulla natura psicagogica della spedizione di Lancillotto nei territori di Gorre si veda anche F. Cardini, *Sciamani e cavalieri medievali*, «Quaderni di Studi Indo-Mediterranei», 7, 2014 (= *Le origini sciamaniche della cultura europea*, a cura di F. Benozzo), pp. 349-367.

²⁴ Sul profilo dei *fairies* (aspetto, prerogative, poteri) e sui caratteri generali dell'Altro Mondo celtico (collocazione topografica, 'scenografie', asincronismo) rende ancora ottimi servizi la sintesi di O. Jodogne, *L'Autre Monde celtique dans la littérature française du XI^e siècle*, «Académie royale de Belgique. Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences Morales et Politiques», 5^e Série, 46, 1960, pp. 584-597.

²⁵ Non mancano, tuttavia, punti di vista e posizioni dissonanti. Tra i più intransigenti nel contestare la natura oltremondana del regno di Bademagu va senz'altro annoverato Alexandre Micha, il quale pretende di ricondurre il contenuto della *Carretta* ad una prospettiva univocamente profana, negando la sostanza mitica del racconto e interpretando il conflitto tra Logres e Gorre come una vicenda di rivalità tra poteri feudali concorrenti. La cattura di prigionieri, il rapimento di Ginevra, le imprese militari di Lancillotto, la sua profonda 'incursione' in territorio nemico, il suo scontro con Meleagant: tutto (o quasi) sarebbe riportabile al piano umanissimo e secolare di una controversia tra signorie vicine, che entrano in attrito dando luogo a una *escalation* di provocazioni, angherie, scaramucce, attacchi e ritorsioni (cfr. A. Micha, *Sur les sources de la "Charrette"*, in Id., *De la chanson de geste au roman. Études de littérature médiévale offertes par ses amis, élèves et collègues*, Genève, Droz, 1976, pp. 75-88, specie alle pp. 77-79). Questa lettura integralmente 'realistica', che vorrebbe ridimensionare in modo drastico il ruolo dell'immaginario mitico nel romanzo, fa sistema con l'idea di un Chrétien de Troyes iper-letterato

certo, ma è un'ipotesi plausibile che il toponimo *Gorre* (variante *Goirre*) sia un'alterazione di *Voirre* 'vetro',²⁶ con ovvio rinvio alla natura cristallina e solare delle residenze dell'aldilà. La mitologia e le leggende celtiche forniscono numerosi esempi di dimore e città oltremondane fatte di vetro, materiale che si presta a suggerire l'idea di una luminosità incorporea adatta alle sfere rarefatte del soprasensibile.²⁷ D'altronde, il reame di Bademagu e Meleagant presenta la tipica geografia mistica dell'oltremondo celtico, cui si accede mediante il superamento di barriere liquide che fungono da frontiera tra il regno degli uomini e quello degli esseri soprannaturali.²⁸ E bisognerà anche

(«un lettré, un "clerc", et non un jongleur du vulgaire», p. 358), fortemente influenzato dalla produzione agiografica latina e piuttosto tiepido nei confronti delle tradizioni popolari. A parer mio, il principale difetto di questa visione 'riduttiva' della *Carretta* non risiede tanto nella sottovalutazione degli apporti del folclore, ma nella totale incomprendenza della tensione che si stabilisce tra i materiali etnici e gli elementi provenienti da altri livelli di cultura. Misconoscendo la dimensione 'mitica' della storia di Lancillotto, Micha finisce per obliterare le dense stratigrafie del testo, cioè per mortificarne la complessità problematica.

²⁶ Cfr. J. Frappier, *Chrétien de Troyes*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Hatier, 1957, p. 137 nota 1; Murray, *Cil qui fist... cil qui dist*, cit., p. 131 nota 35.

²⁷ Sulle lucenti trasparenze dei ricetti oltremondani, cfr. F. Zambon, *Tantris o il narratore-sciamano*, «Medioevo romanzo», 12, 1987, pp. 307-328, alle pp. 320-321.

²⁸ Il motivo della frontiera liquida come ostacolo e linea di demarcazione tra aldiqua e aldilà, tra dimensione terrena e *Otherworld*, si trova in ogni contrada e sotto tutti i cieli: cfr. da ultimo Cl. Lecouteux, *Les marches de l'au-delà*, in *Par les mots et les textes...* Mélanges de langue, de littérature et d'histoire des sciences médiévales offerts à Claude Thomasset, études réunies par D. Jacquart, D. James-Raoul et O. Soutet, Paris, PUPS, 2005, pp. 483-492. Si può dire che non vi sia cultura in cui l'acqua non simbolizzi l'indistinto che separa la realtà terrena dal mondo di laggù. Nondimeno, i confini umidi sembrano giocare un ruolo particolarmente importante nelle tradizioni mitologiche e nel folclore delle popolazioni celtiche: cfr. F. Le Roux et Ch.-J. Guyonvarc'h, *I druidi*, Genova, ECI, 1990 (ed. or. *Les Druides*, Rennes, Ouest-France, 1986), p. 395; F. Bar, *Les routes de l'autre monde. Descendentes aux enfers et voyages dans l'au-delà*, Paris, Presses Universitaires de France, 1946, pp. 78-93; Jodogne, *L'Autre Monde celtique dans la littérature française du XI^e siècle*, cit., p. 584; P. Taviani, *Soglie dell'aldilà nell'Irlanda medioevale*, in *Luoghi sacri e spazi della santità*, premessa di S. Boesch Gajano e L. Scaraffia, Torino, Rosenberg & Sellier, 1990, pp. 37-49.

tener conto di quei ‘segnali’ dell’aldilà che si moltiplicano lungo il cammino dell’eroe: si pensi alle carole giocose dei giovani del *Pré aux Jeux*, balli in cerchio che dietro la loro apparenza innocua nascondono una natura ferica e perturbante, rimandando alla circolarità extratemporale del girotondo magico e al pericolo insito nei suoi fascinosi prestigi.²⁹ Ma ancor più lampanti sono i riferimenti all’oltretomba, gli elementi di carattere funerario e le scenografie luttuose che fanno continuamente capolino man mano che Lancillotto s’inoltra nei territori di Bademagu. Quando la regina lascia la corte di Artù e si avvia scortata da Keu all’appuntamento fatale con Meleagant, tutti i presenti si abbandonano a manifestazioni di profondo cordoglio, come se Ginevra giacesse già morta nella bara («Con s’ele geüst morte an biere», v. 217). Una semplice metafora? Circa trecento versi più tardi, la polisemia del lemma *biere*, che in anticofrancese può significare sia ‘bara’ che ‘barella, lettiga’, sembra sfruttata a fini anfibologici nel passo in cui Galvano e Lancillotto osservano il passaggio della regina dal castello della lancia infiammata. La sequenza, citata per esteso più sopra, si svolge in una sorta di sospensione allucinatoria: la distanza non permette agli osservatori di distinguere i personaggi della singolare processione (solo Lancillotto riesce a riconoscere Ginevra), sicché le figure si profilano incerte lungo la riva di un fiume, come ombre in un miraggio o in una *danse macabre*. A fianco della regina incede un cavaliere di grande taglia (Meleagant) e davanti a loro avanza una *biere* dentro la quale si vede disteso un altro cavaliere (Keu), pianto da tre damigelle che esprimono con grandi lamenti il loro dolore. Parrebbe proprio

²⁹ Sugli elementi etnici che fanno da sostrato a questo episodio e sull’essenza ferica del *Pré aux Jeux*, cfr. A. Saly, *L’épisode du Pré aux Jeux dans le Chevalier de la Charrete*, in Ead., *Image, structure et sens*, cit., pp. 49-54. Sulle ‘spie’ che rivelano le coordinate oltremondane del cammino di Lancillotto, cfr. R. Brusegan, *L’autre monde et le Chevalier de la Charrette*, in *Lancelot-Lanzelet hier et aujourd’hui*, recueil d’articles assemblés par D. Buschinger et M. Zink pour fêter les 90 ans de Alexandre Micha, Greifswald, Reineke-Verlag, 1995, pp. 77-85.

di assistere a una maestosa cerimonia funeraria, con il feretro accompagnato da un trio di prefiche piangenti. Il termine *biere*, già impiegato in precedenza nel senso di 'bara', e la presenza delle tre lamentatrici conferiscono indubbiamente alla *rote* di Meleagant l'aspetto di un corteo funebre.³⁰ Che la *queste* di Lancillotto sia un autentico *descensus ad inferos* sembra confermato anche dalla descrizione dell'ultimo ostacolo naturale che sbarra l'ingresso al palazzo di Bademagu: un rivo nero e denso, le cui acque scorrono così rapide e impetuose «Con se fust li fluns au deable». Come ha mostrato Antoinette Saly,³¹ la comparazione con il 'fiume del diavolo' non è una generica iperbole indicante la natura spaventosa del corso d'acqua in questione, ma rimanda a una precisa topografia infernale codificatasi all'interno della tradizione allegorica e morale del Medioevo, soprattutto nella letteratura delle visioni. Tuttavia, accanto a questi importanti indizi, troviamo anche riferimenti più espliciti. Gorre è il paese «Don nus estranges ne retorne» (v. 641), «El rëaume don nus n'eschape» (v. 1942);³² definizioni, queste, che si attagliano perfettamente all'erebo, al regno delle ombre. Presentato formalmente come un'entità politico-territoriale simmetricamente contrapposta ai domini di Artù, il reame di Bademagu è chiaramente modellato sulle rappresentazioni dell'altro

³⁰ La natura funeraria della scena non è sfuggita agli interpreti moderni della *Charrette*. Si veda, da ultimo, Francis Gingras, per il quale «Guenièvre apparaît d'emblée fantomatique, reine-morte en route pour le Royaume de Gorre» (F. Gingras, *Par mi une estreite fenestre – L'espace d'une vision et les cadres du désir dans le récit français du XI^e siècle*, in *Par la fenestre. Études de littérature et de civilisation médiévales réunies par Ch. Connochie-Bourgne. Actes du 27^e colloque du CUER MA [21-22-23 février 2002]*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2003, pp. 167-179, p. 174).

³¹ Cfr. A. Saly, *Li fluns au deable*, in Ead., *Image, structure et sens*, cit., pp. 55-62.

³² In un altro punto del testo si legge che i prigionieri di Meleagant sono tratti in cattività in una terra «Don n'ist ne clers ne gentix hon / Des l'ore qu'il i est an-trez; / N'ancors n'en est nus retornez» (vv. 1910-1912). È forse una definizione meno lapidaria delle precedenti, ma altrettanto inequivocabile nell'indicare la natura ultraterrena del regno di Gorre, con il suo statuto altro, difforme da quello della realtà di qui.

mondo celtico, ma contiene allo stesso tempo una fitta trama di elementi 'tartarei', rinviati alle scenografie mortuarie degli Inferi. Tale ambiguità di piani, che rimaneggia fonti disparate sovrapprendendo all'*arrière-fond* mitico una verosimiglianza cavalleresca e cortese, appare del tutto in linea col modo di lavorare di Chrétien e spiega il sincretismo tra le coordinate classiche dell'oltremondo celtico e gli evidenti rinvii all'immaginario infernale.³³ Nella *Charrette*, il regno di Gorre è l'aldilà ferico delle tradizioni bretoni e, insieme, il regno dei morti, la casa di Ade, la terra da cui non si torna.³⁴

Il passaggio da Logres a Gorre non si compie in un punto e in un momento determinati, ma avviene gradualmente e per tappe, attraverso una serie di imprese di pericolosità crescente. Per questo motivo, appaiono alquanto futili i tentativi di individuare con esattezza la linea di frontiera che separa i due mondi. Il regno di Artù e quello di Bademagu non sono divisi da un confine netto, ma da un'estesa fascia-cuscinetto sprovvista di precise determinazioni territoriali, una *No Man's Land* disseminata di ardui cimenti.³⁵ Questo *terrain vague* dallo statuto in-

³³ Cfr. Borsari, *Lancillotto liberato*, cit., pp. 111-112, 116.

³⁴ Più in generale, si potrebbe ripetere con Alexandre Micha che il regno di Gorre è l'ennesima attualizzazione del grande tema del 'paese sconosciuto', il luogo posto al termine dei sentieri terrestri in cui il cavaliere andante può incontrare l'avventura, ossia la prova rivelatrice che deciderà della sua sorte. Come tanti erranti prima e dopo di lui, Lancillotto è anzitutto un 'pellegrino dell'ignoto' proiettato sulle vie dell'altro mondo: cfr. A. Micha, *Le pays inconnu dans l'œuvre de Chrétien de Troyes* [1966], in Id., *De la chanson de geste au roman. Études de littérature médiévale offertes par ses amis, élèves et collègues*, Genève, Droz, 1976, pp. 107-114, alle pp. 107, 109-111.

³⁵ Si vedano in proposito le considerazioni di J. Györy, *La seconde naissance de Lancelot*, «Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis de Rolando Eötvös Nominatae: Sectio Philologica Moderna», 3, 1972, pp. 53-79, p. 73. Tra il dominio arturiano e il regno di Gorre sembra stendersi una zona ambigua e pericolosa, dai contorni indefiniti e di statuto ancipite. Separati da vari passaggi perigliosi, i due mondi – il Qui e il Là – non sono delimitati da una frontiera evidente, ma sembrano sfumare confusamente l'uno nell'altro: cfr. Micha, *Le pays inconnu dans l'œuvre de Chrétien de Troyes*, cit., p. 109.

certo, riconducibile per molti aspetti al concetto di ‘marca’ enucleato in sede etnologica da Arnold Van Gennep,³⁶ funge da corridoio di transito tra il qui e l’oltre, configurando lo spazio in cui si muove Lancillotto come un percorso ad ostacoli scandito da una successione di prove. Nell’itinerario dell’eroe verso le regioni oltremondane assumono particolare spicco e forte plasticità tre passaggi difficili, che svolgono il ruolo di altrettante ‘dogane’ inferi:³⁷ il guado proibito, il Passo delle Pietre e il Ponte della Spada.³⁸ Si tratta di una terna di soglie interdette, custodite da minacciosi guardiani³⁹ e situate in corrispondenza di ostacoli invalicabili, per le quali si possono trovare puntuali corrispondenze nei materiali etnografici relativi ai viaggi mistici degli sciamani.

³⁶ Cfr. A. Van Gennep, *I riti di passaggio*, introduzione di F. Remotti, Torino, Bollati Boringhieri, 1981 (ed. or. *Les rites de passage*, Paris, Nourry, 1909), p. 16.

³⁷ I predestinati e gli sciamani posseggono le particolarissime risorse che permettono di forzare le porte del soprasensibile e di penetrare nell’erebo. Come tutti i grandi iniziati in viaggio verso le regioni inferi, anche Lancillotto deve varcare una serie di accessi interdetti che si dispongono in un crescendo di difficoltà e rappresentano i gradini – le tappe – della discesa all’averno. Il *tópos* del passaggio periglioso superato «a force» dall’eroe ritorna con notevole frequenza nella prima parte della *Charrette*: si vedano, ad esempio, i vv. 653-673, 2248-2249, 2300-2305, 2423-2427, 2585-2594.

³⁸ Nei racconti mitici e nel folclore la separazione tra visibile e invisibile tende a materializzarsi in un ostacolo fisico e può strutturarsi topograficamente secondo due diversi modelli: allo schema ascensionale della scala, che organizza i rapporti Terra-Cielo in senso verticale, si oppone il tipo trasversale rappresentato dal ponte e dal guado, cioè dal passaggio difficile attraverso i flutti tumultuosi del fiume infero (cfr. D. L. Coomaraswamy, *Le Pont périlleux du Bonheur* [1944], in A. K. Coomaraswamy, *La Porte du Ciel. Essais sur la métaphysique de l’architecture traditionnelle*, préface par A. Snodgrass, Paris, Dervy, 2008, pp. 191-211, p. 191).

³⁹ Il guado periglioso e il Passo delle Pietre sono strettamente sorvegliati da aggressivi custodi, i quali presidiano gli accessi interdetti e attaccano senza indugio qualunque intruso. Al contrario, il guardiano del Ponte della Spada prende l’iniziativa e decide di giocare d’anticipo: allontanandosi dal passaggio proibito, va a portare la sua sfida a Lancillotto, il quale sta cenando serenamente nella dimora di un valvassore ospitale (*Charrette*, vv. 2572-2930).

Al guado periglioso Lancillotto giunge in trasogno, affidandosi al suo cavallo che «molt tost l'en porte, / Que ne vet mie voie torte, / Mes la meillor et la plus droite» (vv. 725-727). Completamente assorbito nel suo pensiero amoroso, dimentico di sé e indifferente a tutto ciò che gli sta attorno, il cavaliere si lascia trasportare dal suo destriero e avanza privo di coscienza verso le frontiere dell'altrove. Smarrito dentro gli abissi del suo *panser*, Lancillotto allenta i legami con l'universo di quaggiù, si stacca dalla realtà circostante: a poco a poco gli vengono meno la cognizione di sé e il senso della propria esistenza; la sua percezione delle cose s'indebolisce e collassa, fino al completo *blackout* sensoriale.⁴⁰ Sospeso tra sonno e veglia, realtà e sogno, essere e nulla, l'eroe scivola in una condizione di ambiguità liminare che sembra rappresentare il correlativo psichico della frontiera ultraterrena cui si sta avvicinando. All'approssimarsi del Confine, la mente esperisce l'incertezza degli stati di soglia.⁴¹

Questa *trance* di Lancillotto, che è stata con buone ragioni avvicinata all'analogo *excessus mentis* del *Vers de dreit nien* di Guglielmo IX (BdT 183,7),⁴² parrebbe avere qualche rapporto

⁴⁰ Lancillotto è dominato da un pensiero ossessivo, che dilaga senza trovare argini e satura ogni angolo della sua mente. Allora il mondo circostante svanisce, i sensi sono aboliti e la testa s'infosca, sprofondando sotto il peso schiacciante della cogitazione amorosa. Ma questo ristagno meditativo, che offusca le capacità percettive e sgretola l'io cosciente, è in realtà uno 'stato di grazia', uno svuotamento del sé tramite il quale si può trascendere la sfera dell'umano. Perdere coscienza è morire al presente, significa uscire da questo modo d'essere per vivere altrove e altrimenti.

⁴¹ Il 'dormiveglia' equestre di Lancillotto è un evento psicofisico che si produce in una zona franca, nelle plaghe dell'eccezione che si stendono tra il qui e l'oltre. D'altra parte, la *trance* è sempre 'extraterritoriale', perché l'estatico non appartiene a un solo mondo, ma vive una condizione eminentemente ancipite e trasformativa che lo situa sul crinale tra diverse modalità d'esistenza. Il trasogno del cavaliere è un'esperienza che si colloca in uno 'spazio di mezzo' (tra il didentro e il difuori), in una regione intermedia aperta all'avventura, al destino, agli azzardi delle cose che possono accadere.

⁴² Cfr. H. Braet, *Lancelot et Guilhem de Peitieux*, «Revue des langues romanes», 83, 1979, pp. 65-71; F. Benozzo, *Guglielmo IX e le fate. Il Vers de dreit nien e gli ar-*

con l'uso storico del dormiveglia a cavallo, pratica ben attestata presso i *Reitervölker* dell'Asia centrale e ricordata da Marcel Mauss nel suo saggio famoso sulle 'tecniche del corpo'.⁴³ Ma qui la deriva mentale di Lancillotto sembra più vicina alle esperienze dei mistici,⁴⁴ che promuovono le rotture di livello dissolvendo le parvenze illusorie e le percezioni ordinarie. La sospensione del pensiero cosciente fa il vuoto e in tal modo propizia i voli dell'anima. È ciò che ha colto Mario Mancini suggerendo un parallelo rivelatore tra questo episodio della *Charrette* e un passo di Meister Eckhart.⁴⁵ Lungi dal costituire una stravagante *songerie amoureuse*, la potente concentrazione interiore di Lancillotto è un indispensabile presupposto per affacciarsi sul limitare dell'altrove. Insomma: l'eroe raggiunge le porte dell'altro mondo non malgrado la sua perdita di coscienza, ma proprio grazie ad essa. Come avviene nello sciamanismo, l'ingresso nell'aldilà si compie in stato di *trance*. Di più. Col grande tema del viaggio estatico nell'altro mondo si fonde il motivo del cavallo psicopompo, largamente diffuso nella simbolica universale,⁴⁶

chetipi celtici della poesia dei trovatori, «Medioevo romanzo», 21, 1997, pp. 69-87, alle pp. 78-79. Senza dubbio pertinente, ma a parer mio meno calzante il confronto con la terza *cobla* di *Can vei la lauzeta mover* di Bernart de Ventadorn (BdT 70, 43): per questo parallelo, cfr. Baumgartner, *Chrétien de Troyes. Yvain, Lancelot*, cit., p. 119.

⁴³ M. Mauss, *Les techniques du corps* [1936], in Id., *Sociologie et anthropologie*, précédé d'une *Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss* par C. Lévi-Strauss, Paris, Presses Universitaires de France, 1999⁸, pp. 363-386, p. 379.

⁴⁴ Più che sonnecchiare in sella, Lancillotto esperisce una vera e propria *trance* equestre. La galoppata mistica degli estatici: si cavalca chiusi in un pensiero, senza sentire né rammentare alcunché, quasi senza sapere che si esiste.

⁴⁵ M. Mancini, *Remember. Roland e Perceval*, in *Memoria. Poetica, retorica e filologia della memoria*. Atti del xxx Convegno Interuniversitario di Bressanone (18-21 luglio 2002), a cura di G. Peron, Z. Verlato, F. Zambon, Trento, Università degli Studi di Trento - Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, pp. 21-33, alle pp. 31-32.

⁴⁶ Retaggio della *Weltanschauung* paleolitica e delle società di caccia, il motivo dell'animale-guida s'incontra a tutte le latitudini, declinato in una ricchissima gamma di schemi e secondo un'infinità di variazioni. Sulla bestia fatata, che con-

ma particolarmente frequente nelle tradizioni sciamaniche.⁴⁷ Strumento di guerra e arcano compagno del *miles* medievale, il cavallo è un animale funerario, connesso alle tenebre e alle potenze ctonie, e tale legame con le forze inferie gli conferisce una speciale familiarità con l'oltremondo.⁴⁸ Nella mitologia e nel folclore il nobile quadrupede appare spesso come veicolo magico e soprattutto come traghettatore delle anime nell'averno. Provvisto di chiaroveggenza e qualità soprannaturali, il cavallo surroga i limiti dell'uomo, facendogli da guida nei territori proibiti dell'altrove. Questi poteri misteriosi del cavallo, che conosce i cammini di sottoterra e sa stabilire la comunicazione tra i due mondi, costituiscono un *tópos* ricorrente nel patrimonio fiabistico e legendario di molti popoli. Ricordando le proprie esperienze militari, Marcel Mauss ha potuto sentire ancora, pur nel pieno della modernità, la superiore 'intelligenza' del suo cavallo: «J'ai dormi souvent à cheval, même en marche quelquefois: le cheval était plus intelligent que moi».⁴⁹ D'altro lato, l'immagine del destriero lanciato al galoppo esprime l'idea della rapidità vorticosa e del distacco da terra, sicché nelle culture estatiche la cavalcata serve a simboleggiare l'uscita da sé, l'involarsi repentino dello spirito per le vie del cielo, la scorribanda aerea negli spazi dell'oltre. Ha scritto Mircea Eliade che «il destriero è l'animale sciamanico per eccellenza: il galoppo, la velocità vertiginosa, sono espressioni tradizionali del "volo",

duce gli uomini per i cammini dell'aldilà schiudendo mondi proibiti e realtà altrimenti inaccessibili, cfr. la fondamentale opera di sintesi di C. Donà, *Per le vie dell'altro mondo. L'animale guida e il mito del viaggio*, Soveria Mannelli [Catanzaro], Rubbettino, 2003.

⁴⁷ Per il ruolo e i simbolismi del cavallo nell'ideologia sciamanica, cfr. M. Eliade, *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1995 (ed. or. *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1951), pp. 115-116, 197, 496-499.

⁴⁸ J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli. Miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, 2 voll., Milano, Rizzoli, 1997¹² (ed. or. *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont-Jupiter, 1969), s.v. *Cavallo*.

⁴⁹ Mauss, *Les techniques du corps*, cit., p. 379.

vale a dire dell'estasi». ⁵⁰ La letteratura etnografica è ricca di documenti in cui i professionisti dell'estasi penetrano nelle regioni interdette in groppa a cavalli straordinari, che spesso recano segni evidenti della loro natura preternaturale (cavalli-fantasma, ottipedi, acefali, alati, ecc.). Ecco allora il nostro Lancillotto inoltrarsi in *trance* per le vie dell'oltretomba, guidato da un cavallo che conosce i cammini del mondo d'in basso e procede senza sviarsi per la strada più spedita, «la meilleur et la plus droite». ⁵¹ Difficile immaginare qualcosa di più sciamanico.

La seconda dogana infera forzata da Lancillotto nel corso della sua catabasi è il cosiddetto Passo delle Pietre, una fenditura tra due pareti rocciose difesa da una bertesca e vigilata da bellicosi sorveglianti. Al posto della classica frontiera umida (fiume, torrente, braccio di mare), abituale nella topografia mitica delle tradizioni celtiche e da esse passata alla *matière de Bretagne*, troviamo questa volta una barriera rocciosa – verosimilmente una montagna –, in cui si apre un varco particolarmente angusto. Quando Lancillotto imbocca a spron battuto il sentiero che conduce alla stretta gola del passo, un cavaliere gli muove incontro rivolgendogli insultanti parole di sfida, mentre da entrambi i lati della bertesca («de chascune part», v. 2215) si vedono prendere posizione sergenti armati di bipenne. Per nulla intimorito dall'accoglienza poco amichevole, l'eroe avanza lancia in resta, abbatte il cavaliere-guardiano e prosegue speditamente la sua corsa. A questo punto,

⁵⁰ Eliade, *Lo sciamanismo*, cit., p. 178.

⁵¹ In margine a queste considerazioni sul trasogno equestre dell'eroe, sarà il caso di ricordare che Lancillotto impiega e 'consuma' durante la sua *quête* un buon numero di cavalli, ricevendone sempre in dono di nuovi (cfr. *Charrette*, vv. 277-298, 304-306, 583-590, 2698-2702, 2994-3003, 3544-3545, 3598-3600, 4997-4999, 5508-5511, 6710-6712, 7049-7052). Particolarmente significativo è il caso della sorella di Meleagant, *demoiselle à la mule fauve* dagli evidenti tratti ferici, la quale, dopo aver rigenerato Lancillotto con una cura ricostituente di bagni e massaggi, gli mette a disposizione un «merveilleus cheval» (v. 6710: una cavalcatura di eccezionale bellezza o un destriero dalle facoltà soprannaturali?).

[...] li sergent as haches saillent,
 Mes a esciant a lui failient,
 Qu'il n'ont talant de feire mal
 Ne a lui ne a son cheval.
 E li chevaliers parçoit bien
 Qu'il nel voelent grever de rien,
 Ne n'ont talant de lui mal feire;
 Si n'a soing de s'espee treire,
 Einz s'an passe oltre sanç tançon (*Charrette*, vv. 2235-2243)

La strana 'defezione' dei sergenti, che mancano il colpo a bella posta lasciando passare Lancillotto, ha suscitato parecchi interrogativi. Alcuni commentatori hanno ingegnosamente tentato di spiegare la condotta ambigua dei portatori d'ascia: essi sarebbero degli ausiliari reclutati tra la gente di Logres e dunque ben disposti nei confronti dell'eroe liberatore.⁵² Sempre in chiave razionalistica si potrebbe sostenere che i sergenti, demoralizzati per la perdita del loro comandante e timorosi di fare la stessa fine, decidano di inscenare una dimostrazione di resistenza e combattività per salvare la faccia, manifestando però all'intruso la loro effettiva non belligeranza. Simili interpretazioni hanno certamente una loro plausibilità sul piano profano della verosimiglianza romanzesca, ma, oltre ad apparire alquanto lambiccate, sembrano estranee alle ragioni profonde del racconto mitico. Chi invece si è avvicinato alle radici antropologiche di questa avventura è Daniel Poirion, che ne ha riconosciuto le ragioni iniziatiche soggiacenti: «l'épisode se rattache surtout au motif du faux danger, comme celui des deux lions au Pont de l'Épée [...]. Il faut vaincre les fantasmes de la peur [...] comme ceux de la honte».⁵³ Di fronte all'eletto, che sa vincere

⁵² Cfr. ad esempio Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*. Édition bilingue, publication, traduction, présentation et notes par C. Croizy-Naquet, Paris, Champion, 2006, p. 187 nota 121.

⁵³ Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, cit., p. 1273. I finti guardiani e gli spauracchi fallaci che presidiano le dogane dell'altro mondo scompaiono d'incanto al cospetto dei grandi iniziati, che tengono in non cale le apparenze ingannevoli.

le proprie paure, i pericoli della prova si dissolvono come spettri alla luce del sole, rivelando la loro natura illusoria di pure parvenze. Ma il contributo decisivo alla discussione è venuto a parer mio dall'intervento di un *celtisant*, che ha finalmente riconosciuto l'etimo remoto dell'episodio nello schema mitico della Porta Attiva. Confrontando l'avventura di Lancillotto con un piccolo *corpus* di testi orali bretoni raccolti alla fine dell'Ottocento, Jean-Claude Lozachmeur ha dimostrato in modo incontrovertibile che la *Charrette* razionalizza il grande archetipo delle Simplegadi, trasformando le due Rocce Cozzanti, pronte a stritolare gli intrusi come una terribile mascella di pietra, in una 'forcella' montuosa custodita da un presidio armato.⁵⁴ Nel romanzo di Chrétien, la soglia magica delle narrazioni mitiche è sostituita da un anodino e realistico valico fortificato, sicché soltanto la denominazione di «Passage des Pierres» (vv. 2169, 2204) serba il ricordo del tema originario, vale a dire l'immagine delle due pietre contrapposte e incessantemente cozzanti. Attestato in numerose culture e in varie forme (scogli mobili, canne affettatrici, pilastri erranti, iceberg naviganti, ecc.), lo schema delle Simplegadi prende nome dal suo *locus classicus* nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio e riveste un ruolo importante nell'*Urmythos* della Ricerca della Vita. In molti racconti di viaggi ultraterreni, l'accesso all'altro mondo è protetto da una porta dinamica, costituita nella sua forma essenziale da due ante taglienti che, ad ogni batter d'occhi, scattano repentinamente l'una contro l'altra, congiungendosi in una morsa micidiale. In un saggio memorabile,⁵⁵ Ananda K. Coomaraswamy

⁵⁴ Cfr. J.-Cl. Lozachmeur, *Le motif du «passage périlleux» dans les romans arthuriens et dans la littérature orale bretonne*, «Études celtiques», 15, 1976-1977, pp. 291-301.

⁵⁵ A. K. Coomaraswamy, *Le Simplegadi*, in Id., *Il grande brivido. Saggi di simbolica e arte*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 417-441. Questo studio non soltanto illustra il significato dottrinale e simbolico delle Simplegadi, ma raduna un'imponente documentazione del motivo desunta dai miti, dalle leggende e dal folclore universali. Tra le numerose allegazioni prodotte da Coomaraswamy figura un esempio tratto

ha messo a fuoco il significato simbolico e dottrinale del motivo, spiegando che i due stipiti stritolanti della Porta Attiva rappresentano il principio di bipolarità su cui si fonda la realtà terrena. Per staccarsi dalla dimensione umana e attingere a un modo d'essere superiore, occorre trascendere la dualità degli opposti che caratterizza la condizione mortale, ossia affrancarsi da coppie di qualità correlate e antitetiche quali maschile e femminile, spirito e materia, luce e tenebra, bene e male, ecc.⁵⁶ Tale abolizione dei contrari è rappresentata come un passaggio 'paradossale' tra due elementi apparentati e confliggenti, attraverso i quali si può transitare soltanto istantaneamente, nell'attimo privo di durata che mette in contatto la Storia col Grande Tempo, il fluire delle ore di quaggiù con l'eterno presente dell'altro mondo. Chi vuole superare la logica dei contrari deve passare nel punto adimensionale in cui gli estremi s'incontrano. L'attraversamento della porta dinamica raffigura pertanto la realizzazione della *coincidentia oppositorum*, l'ingresso in un

dal *Chevalier au Lion* di Chrétien de Troyes: quello delle porte a ghigliottina che difendono la residenza soprannaturale di Laudine (*Yvain ou le Chevalier au Lion*, vv. 905-959; cfr. al riguardo il mio *Lo specchio liquido e il passaggio paradossale: l'avventura della sorgente meravigliosa nell'«Yvain» di Chrétien de Troyes*, in *Anticomoderno 4 [I numeri]*, Roma, Viella, 1999, pp. 193-216). Un ordigno meccanico non dissimile, con porte a saracinesca che si chiudono misteriosamente bloccando ogni via d'uscita, s'incontra anche nella *Charrette*, allorché Lancillotto e i suoi compagni entrano in un castello deserto dove rischiano di restare intrappolati (vv. 2318-2366). Le serrande a caduta verticale di questo maniero-fantasma rinviano indubitabilmente allo schema del 'passaggio proibito' e potrebbero rappresentare un adattamento razionalizzato del motivo della Porta Attiva.

⁵⁶ L'abolizione della realtà condizionata è un traguardo raggiungibile solo mediante il superamento delle coppie antitetiche e delle bipartizioni che strutturano il modo d'essere umano. Per conquistare l'assoluto occorre realizzare la totalizzazione degli opposti, ovvero situarsi in una dimensione esistenziale superiore, nella quale i dualismi, le polarità e le dicotomie del nostro mondo si risolvono e si annullano. Sulla rappresentazione del *summum bonum* e della trascendenza come riunione dei contrari, cfr. M. Eliade, *La nostalgia delle origini. Storia e significato nella religione*, Brescia, Morcelliana, 2000³ (ed. or. *The Quest. History and Meaning in Religion*, Chicago, The University of Chicago Press, 1969), pp. 186-188.

mondo privo di accidenti e di determinazioni, l'accesso ad una realtà non condizionata che può essere raggiunta soltanto in ispirito, cioè dai morti, dagli 'invisibili' e dai liberati in vita. Passare tra i battenti in perenne movimento della soglia attiva è chiaramente un'impresa che risulta impossibile sul piano della realtà profana, ma che può essere compiuta dai defunti e da alcune categorie di esseri speciali, come certi eroi predestinati e come gli sciamani,⁵⁷ i quali sanno operare la rottura di livello e si recano agli inferi in estasi. A questa ristretta famiglia di iniziati ammessi al viaggio nell'aldilà appartiene anche Lancillotto, che supera vittoriosamente il Passo delle Pietre. Andando oltre Lozachmeur, che sembra ignorare Coomaswamy, possiamo riconsiderare in termini di coerenza mitica anche il prezioso dettaglio dei sergenti armati di scure. Costoro, disposti simmetricamente ai due lati del passaggio, non sono altro che una versione evemerizzata degli stipiti taglienti della Porta Attiva. Sfuggendo ai fendenti delle loro asce affilate, Lancillotto ha oltrepassato senza danno le 'fauci' delle Simplegadi.

Gli scenari mitici e iniziatici che fanno da sfondo al celeberrimo episodio del Ponte della Spada sono stati valorizzati nella bibliografia specialistica sulla *Charrette* fin dallo studio seminale che Gaston Paris pubblicò nel 1883 sulle pagine della «Romania».⁵⁸ Per non ripetere fatti arcinoti, mi limiterò a richiamare in rapido scorcio soltanto le acquisizioni strettamente attinenti all'oggetto del presente lavoro. Il *Pont de l'Espee* di Chrétien – una lama affilata della lunghezza di due lance,⁵⁹ bian-

⁵⁷ Documentato nei racconti mitici e nella simbologia funeraria di molti popoli, lo schema delle Simplegadi appare di frequente nelle rappresentazioni del viaggio sciamanico nell'aldilà: cfr. in proposito Eliade, *Lo sciamanismo*, cit., pp. 515-516.

⁵⁸ Cfr. G. Paris, *Études sur les romans de la Table Ronde: Lancelot du Lac*, «Romania», 12, 1883, pp. 459-534, alle pp. 508-510.

⁵⁹ Il testo insiste sulla natura prodigiosa del ponte, formato da una lama lunghissima e sottile, ma capace di sopportare pesi ingenti senza piegarsi né spezzarsi (*Charrette*, vv. 3030-3037): queste inverosimili caratteristiche di resilienza del manufatto concorrono a definirne la natura mistica e paradossale. Solo un oggetto di

cheggianti sulle onde nere e rapinose di un fiume infero⁶⁰ – è stato opportunamente avvicinato al tema escatologico del *pons subtilis*, reperibile in numerose tradizioni religiose e folcloriche.⁶¹ Lo troviamo, ad esempio, nella mitologia funeraria iranica, nel *Liber Scale Machometi*, nella gesta irlandese di Cú Chulainn,⁶² nelle leggende popolari celtiche, nella letteratura apocalittica e nelle visioni d'oltretomba⁶³ scritte con intenti edi-

sostanza spirituale può essere così tenue e, in pari tempo, così meravigliosamente solido: cfr. Coomaraswamy, *Le Pont périlleux du Bonheur*, cit., p. 200.

⁶⁰ Una lama bianca sul nero delle acque ctonie, un brillio di metallo sull'opacità tenebrosa, una prominenza aggressiva e affilata sospesa sulla concavità abissale del fiume infero: come tutti i passaggi di soglia, il Ponte-Spada è un luogo liminare in cui si realizza la compresenza – ovvero l'unione mistica – degli opposti. Si noti, inoltre, come Lancillotto giunga al confine acquatico verso il crepuscolo, quando il giorno prende a sfumare nella notte. Anche il tempo della prova si situa in una zona intermedia, al confine tra la fase diurna e quella notturna. L'eroe si accosta alle porte dell'aldilà tra luce e buio, nel momento trasformativo che propizia i cambiamenti di stato. Sulla traversata del ponte stretto, sui suoi contenuti metafisici e i suoi valori simbolici nel quadro della Tradizione si vedano soprattutto Coomaraswamy, *Le Pont périlleux du Bonheur*, cit. (notevole anche per l'escussione delle fonti hindu) e R. Guénon, *Simboli della Scienza sacra*, Milano, Adelphi, 1994 (ed. or. *Symboles fondamentaux de la Science sacrée*, Paris, Gallimard, 1962), pp. 297-299, 331-337.

⁶¹ Si veda da ultimo il contributo di taglio divulgativo di C.-M. Duplessis, *Le Pont-de-l'Épée (v. 3003-3141)*, in *Analyses et réflexions sur Chrétien de Troyes, "Lancelot / Le Chevalier de la Charrette"*, Paris, ellipses, 1996, pp. 101-106, alle pp. 103-104.

⁶² Cfr. Coomaraswamy, *Le Pont périlleux du Bonheur*, cit., p. 197.

⁶³ Sul motivo del ponte sottile nelle "visioni" si veda soprattutto Micha, *Sur les sources de la "Charrette"*, cit., pp. 83-85, sempre propenso a valorizzare le fonti mediolatine di matrice agiografica e clericale. Una puntuale sintesi sui caratteri e le scenografie del *pons probationis* nella tradizione apocalittica giudeocristiana e nella letteratura escatologica si può leggere in Maria di Francia, *Il Purgatorio di san Patrizio*, a cura di G. Lachin, Roma, Carocci, 2003, *Introduzione*, pp. 9-98, alle pp. 26-28. Di norma, il ponte dell'aldilà rappresenta una prova selettiva, un'ordalia che serve a sceverare i giusti dagli empi, i beati dai maledetti, funzionando come un setaccio. Nell'*Espurgatoire seint Patriz* di Maria di Francia, che riprende il motivo dai testi "visionari", il ponte sospeso sulle mefitiche acque infernali è oltremodo sdruciolevole, strettissimo e teso a un'altezza vertiginosa (ed. Lachin, vv. 1325-1400, pp. 186-190). Una potente attualizzazione del ponte dell'aldilà nelle

ficanti nell'Europa medievale.⁶⁴ Ostacolo e tramite fra due regioni cosmiche, il ponte stretto⁶⁵ materializza l'insuperabile distanza che separa il regno dei vivi da quello dei morti.⁶⁶ Date queste connotazioni simboliche che lo ricollegano al viaggio *ad*

immagini oniriche e nei fantasmi dell'inconscio si può trovare in C. G. Jung, *Aspetto psicologico della figura di Kore*, in Id. e K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, prefazione di M. Trevi, Torino, Bollati Boringhieri, 2012 (ed. or. *Einführung in das Wesen der Mythologie*, Amsterdam-Leipzig, Pantheon Akademische Verlagsanstalt, 1942), pp. 221-248, a p. 240.

⁶⁴ Sul *pons subtilis*, cfr. P. Dinzelsbacher, *Die Jenseitsbrücke im Mittelalter*, Wien, Dissertationen der Universität Wien, 1973; Id., *Le vie per l'Aldilà nelle credenze popolari e nella concezione erudita del Medioevo*, «Quaderni medievali», 23, 1987, pp. 6-35, alle pp. 15-20; Id., *Il ponte come luogo sacro nella realtà e nell'immaginario*, in *Luoghi sacri e spazi della santità*, premessa di S. Boesch Gajano e L. Scaraffia, Torino, Rosenberg & Sellier, 1990, pp. 51-60, alle pp. 53-57; I.P. Culianu, *'Pons subtilis'. Storia e significato di un simbolo*, «Aevum», 53, 1979, pp. 301-312 (poi anche in Id., *Iter in silvis. Saggi scelti sulla gnosi e altri studi*, Messina, Sfamini, 1981, pp. 129-140); Id., *Esperienze dell'estasi dall'ellenismo al Medioevo*, Bari, Laterza, 1989, pp. 145-153; Cardini, *Sciamani e cavalieri medievali*, cit., pp. 354-363. La più recente indagine monografica sul "ponte della prova" è quella proposta da X.-L. Salvador, *Le Pont des âmes. De Zoroastre à l'imaginaire médiéval*, Saint-Martin-de-Castillon, Signatura, 2012, ma si tratta di un contributo di valore modesto, discutibile nel metodo, disinvolto nell'uso delle fonti, approssimativo nell'analisi della documentazione (basti vedere in che modo grottesco e con quante grossolane inesattezze venga riferita, a p. 18, l'impresa di Lancillotto al Ponte della Spada).

⁶⁵ Lo schema statico del 'ponte sottile' ritorna in varie forme nella letteratura d'*oïl*, talora come palese ripresa di Chrétien, talaltra arricchito di nuovi riflessi e coloriture: cfr. Micha, *Sur les sources de la "Charrette"*, cit., pp. 77-78, 86-87. Si consultino, inoltre, le voci relative ai ponti straordinari in A. Guerreau-Jalabert, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII^e-XIII^e siècles)*, Genève, Droz, 1992, pp. 79-80. Sembra che nelle numerose attualizzazioni antico-francesi del motivo confluiscano e si rimescolino volta a volta diversi elementi di ispirazione: il folclore, le scenografie escatologiche delle 'visioni' e, naturalmente, il modello del Ponte della Spada di Chrétien, molto influente e attrattivo, ma ben presto cristallizzato e assunto quale utensile d'uso ricorsivo nel repertorio topico del romanzo arturiano.

⁶⁶ Sull'attraversamento di soglie difficili come segno di un mutamento ontologico e sui passaggi perigliosi nelle mitologie funerarie, cfr. M. Eliade, *Il sacro e il profano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995 (ed. or. *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965), pp. 21-22, 114-116.

inferos, non sorprenderà constatare che il ponte filiforme è un tipo di 'accesso difficile' largamente documentato nei culti estatici.⁶⁷ Solo i grandi iniziati, provvisti di speciali risorse spirituali e di virtù magiche che permettono il trascendimento dell'umano, sono in grado di attraversare da vivi il Ponte delle Anime e di raggiungere così la sponda lontana, la riva ultima all'altro capo del mondo. Il superamento di passaggi pericolosi è il grande tema delle avventure *post mortem* e degli itinerari nell'aldilà.

Nel mondo profano, i ponti sono fatti per consentire il transito tra due sponde. Il *Pont de l'Espee* di Chrétien ha invece una natura paradossale: mette sì in comunicazione due rive opposte, ma sembra costruito allo scopo d'impedire il passaggio dall'una all'altra.⁶⁸ La morfologia sottile e acuminata dell'oggetto nega la sua funzione di tramite. D'altronde, l'essenza contraddittoria di questo arduo passaggio è inscritta nel binomio Ponte-Spada, dove il primo elemento esprime congiunzione e collegamento, mentre il secondo indica taglio e separazione. Come ogni *pons electionis* posto sulle soglie dell'altro mondo, la passerella affilata su cui si avventura pericolosamente Lancillotto è più uno strumento di prova che un mezzo per facilitare la traversata.

Un ultimo appunto sulle specificità dell'allestimento scenico. Come si è fugacemente anticipato più sopra, il dispositivo raffigurato nella *Charrette* consiste in un'«*espee* [...] forz et roide» che ha «*deus lances de lonc*» (vv. 3030-3031, *corsivi miei*). Ora, mi pare davvero rilevante che nella costituzione e nella descrizione di questo congegno entrino in gioco proprio le due armi emblematiche della panoplia cavalleresca: la spada

⁶⁷ Cfr. Eliade, *Lo sciamanismo*, cit., pp. 512-514.

⁶⁸ Dei terrori e delle immani difficoltà della prova si dà conto soprattutto nel *pro-nostic fâcheux* pronunciato dai due figli del valvassore (*Charrette*, vv. 3047-3083). In particolare, l'impossibilità della traversata del ponte trova espressione in una serie di *adynata* di grande potenza (vv. 3056-3065).

e la lancia. Chrétien sembra quasi volerci dire che il superamento del ponte dell'aldilà è un'impresa riservata al migliore dei *milites*, al cavaliere prescelto e baciato dalla grazia.

Studiando indipendentemente la sequenza del Ponte della Spada, Mancini e Airò sono pervenuti ad isolare nel dettato romanzesco alcuni elementi di evidente matrice iniziatica che si trovano di frequente nello sciamanismo. Passiamoli succintamente in rassegna. Prima di intraprendere la traversata del fiume infero, Lancillotto si toglie le manopole e le calze di ferro dell'armatura, denudandosi mani e piedi. Questi preparativi, a tutta prima bizzarri e sorprendenti («Et fet molt *estrange merveille*, / Que ses piez desarme et ses mains», vv. 3102-3103 [*corsivo mio*]), sono giustificati nel testo in termini squisitamente pragmatici: rinunciando alle protezioni che difendono le estremità, l'eroe intende garantirsi una presa più salda, così da tenersi in equilibrio sul nastro metallico della passerella («De ce gueres ne s'esmaioit, / S'es mains et es piez se plaioit; / Mialz se voloit il mahaigrier / Que cheoir del pont et baignier / An l'ave don ja mes n'issist», vv. 3111-3115). Il calcolo prudente e riflessivo di questa spiegazione male si attaglia ad un eroe dell'estasi e sarà certo da interpretarsi come una razionalizzazione del canovaccio etnico sottostante. Sul piano della coerenza mitica, il gesto di Lancillotto da un lato pare alludere alla nudità rituale dei novizi nelle cerimonie d'iniziazione,⁶⁹ dall'altro lato sembra rappresentare per sineddoche una svestizione simbolica dell'ar-

⁶⁹ Nel pensiero arcaico e presso le civiltà tradizionali la nudità è espressione di un ritorno alla condizione originaria di totalità e d'indifferenziazione preformale. Ciò spiega il ruolo della svestizione all'interno dei riti iniziatici. La nudità dei novizi è, infatti, solidale con altri elementi simbolici indicanti la regressione allo stato primordiale (segregazione nella foresta, tenebre, ecc.) e serve a manifestare il dissolvimento della personalità, la morte dell'uomo vecchio che prelude alla rinascita mistica. Cfr. M. Eliade, *La nascita mistica. Riti e simboli d'iniziazione*, Brescia, Morcelliana, 1988³ (ed. or. *Birth and Rebirth. Rites and Symbols of Initiation*, New York, Harper & Row, 1958), pp. 48, 55-56; Chevalier et Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, s.v. *Nudità*.

matura, ossia una sorta di dismissione dello *status* cavalleresco.⁷⁰ Per entrare nell'aldilà bisogna assumere – almeno temporaneamente – la condizione degli spiriti: ecco perché il cavaliere, giunto all'ultima frontiera del regno delle ombre, deve liberarsi dei propri attributi terreni e della propria personalità sociale. Ad un quadro di riferimento nettamente iniziatico rinviano anche i tagli profondi e le piaghe che l'eroe si procura durante la prova.⁷¹ D'altronde, nella notte del suo incontro amoroso con Ginevra, Lancillotto tornerà a lacerarsi le mani per svellere l'inferriata che lo divide dalla regina. In entrambe le circostanze, Chrétien attualizza la figura dell'amante martire,⁷² anestetizzato dalla passione e capace di sopportare, in nome della dama, indicibili sofferenze fisiche. Ma se la trama romanzesca riattiva indubbiamente stereotipi e modelli dell'eros cortese, la passeggiata funambolica⁷³ sulla spada affilata e la manipolazione estatica di ferri taglienti non possono non rammentare analoghe prove di fachirismo appartenenti al repertorio delle tecniche sciamaniche. Si pensi, ad esempio, alle cerimonie d'iniziazione dei *sai-kong* cinesi, operatori del sacro e professionisti dell'estasi che salgono scalzi su «ponti (o scale) di sciabole» formati da un certo numero di lame disposte in successione e culminanti in una piattaforma. Analoghi riti di passaggio, consistenti nel camminare a piedi nudi su ferri acuminati, si

⁷⁰ Cfr. Airò, *Tracce sciamaniche nel Chevalier de la Charrete*, cit., pp. 176, 182-183.

⁷¹ Cfr. Mancini, *Chrétien de Troyes e il romanzo*, cit., p. 177; Airò, *Tracce sciamaniche nel Chevalier de la Charrete*, cit., pp. 177-178.

⁷² L'amante martire reca incisi sulla carne i marchi e le stimmate vive della sua passione: cfr. Baumgartner, *Chrétien de Troyes. Yvain, Lancelot*, cit., p. 74.

⁷³ Le caratteristiche "acrobatiche" della prova esprimono con immagini profane le difficoltà e i rischi spirituali del passaggio da una dimensione all'altra dell'essere. Il funambolo che cammina arditamente su una corda tesa tra due pali è l'incarnazione circense ('degradata') dell'eroe-sciamano impegnato nella traversata mistica del Ponte delle Anime, sospeso su immani abissi e non più largo d'un filo: cfr. Coomaraswamy, *Le Pont périlleux du Bonheur*, cit., p. 195.

trovano anche presso i Karen della Birmania.⁷⁴ Ma accanto a questi paralleli, particolarmente calzanti in quanto saldano il motivo della lama tagliente e lo schema ascensionale del ponte, vi sono poi le varie pratiche di scarificazione, il tagliuzzamento del corpo mediante coltelli e, in genere, le incisioni autoinflitte con armi da taglio: pratiche, queste, che s'incontrano nei riti sciamanici di tutto il mondo. Simili prodezze fachiriche servono ad autenticare il conseguimento di uno 'stato secondo' che trascende il modo d'essere profano e abolisce le limitazioni proprie alla dimensione terrena. Resistendo 'miracolosamente' al dolore e mostrandosi indifferente alle ferite, lo sciamano prova di aver raggiunto una condizione extraumana, affine a quella degli spiriti, e di essere pertanto in grado di varcare le soglie dell'altro mondo.⁷⁵ Oltre ad attestare la genuinità dell'esperienza estatica, le perforazioni e le trafitture dimostrano la 'permeabilità' fisica dello sciamano, la cui carne – crivellata di fori e squarci – è attraversata dalle forze messe in movimento dal rito. Luogo di scambio sacro tra gli spiriti e le sostanze del mondo terreno, il corpo dello sciamano dev'essere anzitutto accessibile, 'poroso', schiuso all'irruzione dell'invisibile.⁷⁶

Tra l'altro, l'episodio del ponte-spada pone l'accento sul valore iniziatico e sacrificale del sangue effuso. Come ha notato Antoinette Saly,⁷⁷ la torre di Bademagu si rivela all'eletto solo

⁷⁴ Cfr. Eliade, *Lo sciamanismo*, cit., pp. 482-483.

⁷⁵ Ivi, p. 253.

⁷⁶ Durante la 'seduta', lo sciamano uralo-altaico non soltanto enfatizzava in vario modo la *béance* dei suoi orifizi (*in primis* l'ano e la bocca), ma scavava ulteriori 'aperture' nel proprio corpo trapassandosi con una freccia o ferendosi a coltellate: cfr. Ch. Stépanoff e Th. Zarcone, *Lo sciamanismo di Siberia e d'Asia centrale*, Milano, L'ippocampo, 2012 (ed. or. *Le chamanisme de Sibérie et d'Asie centrale*, Paris, Gallimard, 2011), pp. 42-45.

⁷⁷ A. Saly, *Le Pont de l'Épée et la Tour de Baudemagu*, «Medioevo romanzo», 3, 1976, pp. 51-65 (poi anche in Ead., *Image, structure et sens*, cit., pp. 63-74). Come tutti i grandi 'segni' di natura simbolica, anche il sangue versato possiede significati ambivalenti: la sua effusione ha per lo più connotazioni disforiche e perciò si accompagna a vari tabù religiosi (se ne veda una campionatura rappresentativa nel

dopo il superamento della prova e sembra quasi sorgere dal nulla, suscitata dalla magia del *cruor* che spiccia dalle ferite di Lancillotto:

Le sanc jus de ses plaies tert
 A sa chemise tot antor;
 Et voit devant lui une tor (*Charrette*, vv. 3142-3144)

Dopo aver portato a compimento l'‘impossibile’⁷⁸ traversata del *pons subtilis*, Lancillotto ha la strada spalancata verso le dimore oltremondane: i leoni-guardiani sono svaniti, rivelando la loro natura fantasmatica,⁷⁹ e la residenza di Re-Morte diventa improvvisamente visibile (e quindi accessibile) al predestinato.

vecchio ma ancora utilissimo repertorio di J. G. Frazer, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990³ [ed. or. *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, London, Macmillan, 1922], pp. 275-278), anche se in determinati contesti rituali il sanguinamento può caricarsi di valori positivi ricollegandosi all'archetipo della ‘ferita iniziatica’ che marchia il novizio. Emblema di forza e rivelazione del mistero della vita, l'umore sanguigno spiccia dal corpo del neofita attestandone la *mors mystica*. Così, a seconda delle circostanze, il cuore macchia o sacralizza, sfregia o glorifica, avvilisce oppure esalta. Sono numerosi i passi della *Carretta* che mettono l'accento sulle ‘signature’ iniziatriche e sullo sprizzare del sangue: si vedano, ad esempio, i vv. 524-527, 1152-1156, 3318-3319, 3356-3363, 3399, 3406, 3454-3455, 3628-3631, 4647-4654, 4707-4709, 4716-4717, 4732-4733, 4742-4744.

⁷⁸ Le grandi prove ‘discriminanti’ affrontate dagli eroi arturiani lungo le vie dell'aldilà sono all'apparenza insormontabili e sembrano richiedere prestazioni ‘impossibili’. Quest'idea di irrealizzabilità serve ad esprimere il paradosso di un ostacolo invalicabile per tutti, tranne che per il prescelto. Soltanto lui, l'eletto, possiede la forza e i poteri necessari per riuscire nella prova ‘insuperabile’. Si può pertanto consentire con K. Sarah-Jane Murray nel definire questi straordinari cimenti come delle «dures épreuves quasi-insurmontables» (Murray, *Cil qui fist... cil qui dist*, cit., p. 121).

⁷⁹ La ‘forza’ di Lancillotto dissipa i vani terrori e i miraggi dell'altro mondo (cfr. Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, cit., p. 1278). Il paese-tabù è difeso da mostri e fiere che rappresentano la paura dell'ignoto. Sennonché, l'apparizione dell'eroe-sciamano spazza via d'un lampo queste orride larve, rivelandone l'inconsistenza e la natura fallace. Gli iniziati vincono gli spaventevoli incanti delle soglie interdette perché non abboccano agl'inganni e alle seduzioni illusorie della realtà terrena. «Per l'uomo che non si è lasciato fuorviare dai sentimenti suscitati dall'a-

Pur non appartenendo in modo esclusivo allo sciamanismo, gli schemi mitico-folclorici soggiacenti ai tre episodi della *Charrette* fin qui esaminati – la cavalcata in trasogno verso le regioni interdette, le Simplegadi e il ponte stretto – sono tutti riconducibili, per varie ragioni ed aspetti, al viaggio estatico nell’aldilà.⁸⁰ In tal senso, può riuscire istruttivo un confronto più ampio con i materiali etnografici. Per cominciare, soffermiamoci sulle fasi fondamentali della catabasi degli sciamani altaici diretti al palazzo infero di Erlik Khan.⁸¹

[Dopo l’ascesa di una cima imponente che ha tutte le caratteristiche della Montagna Cosmica,] una nuova cavalcata conduce lo sciamano davanti ad un foro che è l’ingresso dell’altro mondo, *yer mesi* («le mascelle della Terra»). [...] Lo sciamano vi si avventura, raggiungendo dapprima un altopiano, poi un mare che egli attraversa passando su di un ponte della larghezza di un capello. [...] In fondo al mare scorge le ossa di innumerevoli sciamani che vi sono caduti, inquantoché i peccatori sono incapaci di attraversare il ponte. [...]

Passato il ponte, lo sciamano sale di nuovo a cavallo dirigendosi verso la residenza di Erlik Khan. Riesce a entrarvi malgrado i cani che la custodi-

spetto esteriore del mondo visibile, ma che risponde coraggiosamente alla dinamica della propria natura – per un uomo che, secondo le parole di Nietzsche, è “una ruota che gira da sé” – le difficoltà scompaiono e la strada gli si apre davanti via via che egli avanza» (Campbell, *L’eroe dai mille volti*, cit., p. 303).

⁸⁰ Lo sciamano è un tecnico dell’estasi capace di trascendere la condizione umana e di spostarsi misticamente tra le diverse zone cosmiche: con i suoi voli magici egli mette in comunicazione la realtà di qui e l’altro mondo, percorrendo da vivo i cammini ultraterreni riservati agli spiriti, agli estinti e agli esseri disincarnati. Il controllo della *trance* gli permette di superare i pericoli degli’impediti passaggi e d’inoltrarsi vittoriosamente nelle contrade interdette: allora la sua anima penetra nelle regioni di sottoterra o s’innalza fino al cielo. Espressione dell’“uscita da sé”, il viaggio nell’aldilà costituisce il tema per eccellenza dell’immaginazione sciamanica, tanto nel tipo ascensionale della psicanodia quanto nelle forme della catabasi *ad inferos*: cfr. Eliade, *Lo sciamanismo*, cit., pp. 206, 224-228, 318-322, 507-512; I. P. Couliano, *I viaggi dell’anima. Sogni, visioni, estasi*, Milano, Mondadori, 1991 (ed. or. *Out of This World: Otherworldly Journeys from Gilgamesh to Albert Einstein*, Boston/London, Shambhala, 1991), pp. 35-50.

⁸¹ Cfr. Eliade, *Lo sciamanismo*, cit., p. 226 (il documento etnografico è ripreso da Grigorij Nikolaevich Potanin [1881]).

scono e il portiere che, alla fine, si lascia convincere grazie a dei regali [...]. Ricevuti i regali, il portiere lascia entrare lo sciamano nella yurta di Erlik.

Mutando completamente contesto ambientale e *setting* ecologico, seguiamo ora un altro genere di *descensus ad inferos*: l'immersione in fondo all'oceano di uno sciamano inuit che, entrato in *trance*, si spinge nelle profondità degli abissi fino alla casa di Takànakapsàluk 'la Madre della Foca', signora degli animali marini.⁸²

[L]o sciamano si mette a mormorare: «Il cammino è aperto dinanzi a me! Il cammino è aperto!». Infatti la terra si apre, ma subito si richiude e lo sciamano deve ancora lungamente combattere contro forze sconosciute. Alla fine esclama: «Ora sì che il cammino è aperto!». [...]

Giunto in fondo all'oceano, lo sciamano si trova dinanzi a tre grandi pietre in continuo movimento che gli sbarrano la via: egli deve passare fra di esse, a rischio di restare schiacciato. [...] Oltrepassato questo ostacolo, lo sciamano segue un sentiero che lo conduce a una specie di baia; su di una collina si erge la casa di Takànakapsàluk, fatta di pietra e con l'entrata assai stretta. Egli ode soffiare gli animali marini, senza però vederli. Un cane che digrigna i denti custodisce l'entrata; per tutti coloro che se ne spaventano esso è pericoloso, ma lo sciamano gli passa sopra e il cane capisce subito di avere a che fare con un potente mago.

Se si mettono da parte le differenze di 'ambientazione' – rispettivamente sotterranea e subacquea –, l'esempio altaico e quello eschimese mostrano un'innegabile affinità di struttura e si possono considerare quali *specimina* rappresentativi del viaggio sciamanico agli inferi.⁸³ Ora, ponendo queste due discese

⁸² Ivi, pp. 319-320 (il materiale proviene da Knud Rasmussen; la medesima testimonianza sulla catabasi sottomarina dello sciamano eschimese è citata da E. de Martino, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997 [1ª edizione: Torino, Einaudi, 1948], p. 127).

⁸³ Ho scelto questi due campioni per la loro notorietà e per l'incisiva concisione con cui sceneggiano i grandi temi della catabasi sciamanica. Ma non sarebbe difficile dedurre dalla letteratura etnografica una lunga teoria di esempi affini. Si pensi soltanto all'ordito di motivi tradizionali che costellano il viaggio iniziatico narrato

all'Ade in parallelo con il cammino di Lancillotto verso il regno di Gorre, non è difficile notare numerosi e precisi punti di contatto: la condizione estatica del viaggiatore, il galoppo magico in sella al cavallo psicopompo, gli stretti varchi sempre sul punto di richiudersi, le soglie anguste delle sedi oltremondane, la Porta Attiva (le mascelle della Terra, le pietre cozzanti come macine), il ponte filiforme sospeso sulle acque inferi, i terribili custodi che sorvegliano le frontiere dell'aldilà. Per non parlare dei cani ringhiosi posti a guardia delle residenze ultraterrene: proprio come i leoni del Ponte della Spada, questi feroci molossi non costituiscono un vero pericolo per l'iniziato, ma sono micidiali per tutti gli altri. Anche se compaiono in un ordine diverso, questi motivi afferenti al viaggio oltremondano ritornano in costellazioni stabili nei tre testi raffrontati. Sia nella *Charrette* sia nei documenti etnografici riprodotti più sopra, la discesa agli inferi si articola in una successione di prove di struttura iniziatica che esprimono il trascendimento paradossale della sfera profana e il passaggio dal modo d'essere mortale a quello extraumano degli esseri soprannaturali.

Andare da vivi nell'aldilà è un'infrazione, un atto violento, sicché i viaggiatori mistici sono tutti – costituzionalmente – grandi contravventori: passano frontiere interdette, forzano soglie proibite, spezzano tabù, infrangono divieti. Lancillotto non fa eccezione: oltre a superare di forza e per magia confini 'invalicabili', egli dorme su letti 'proibiti' e scoperchia sepolcri. Ma c'è dell'altro. L'eroe tiene una condotta trasgressiva che lo porta a violare le norme cavalleresche e a disattendere i valori cortesi. Il Cavaliere della Carretta non soltanto si è guadagnato il suo nomignolo derisorio salendo sul cocchio dell'infamia, ma continua a coprirsi di ridicolo: è soggetto a frequenti crisi esta-

dal vecchio sciamano siberiano Kyzlasov: cfr. J. Halifax, *Voci sciamaniche. Rassegna di narrativa visionaria*, Milano, Rizzoli, 1982 (ed. or. *Shamanic Voices: A Survey of Visionary Narratives*, New York, Dutton, 1979), p. 56 (il documento è desunto dal lavoro sul campo di Vilmos Diószegyi).

tiche che lo fanno apparire debole e imbambolato, tanto da compromettere la sua stabilità in sella; pur di tenere gli occhi fissi sulla regina, combatte comicamente all'indietro, dando le spalle al suo avversario; infine, accetta d'infangare la propria reputazione di torneatore giostrando 'al peggio'. A più riprese e in vari contesti, il protagonista va controcorrente: agisce secondo una logica estranea alla *communis opinio* e adempie il suo servizio d'amore in modi che vengono giudicati ignominiosi. I suoi comportamenti 'censurabili' lo espongono al disprezzo generale, affrancandolo così dalle istanze sociali e dal fardello della sua dignità cavalleresca. In questa prospettiva spirituale, l'inosservanza delle leggi e la sanzione pubblica che ne consegue costituiscono una tecnica di trascendenza configurata nelle forme dell'antinomismo.⁸⁴ Il 'folle d'amore' si sgancia dalle regole ordinarie, rinnega i precetti della nobiltà militare, opera al di fuori e al disopra delle convenzioni: questo fa di lui un individuo sciolto dai legami mondani e privo di limiti, un 'liberato in vita'. Per ottenere l'emancipazione assoluta occorre svincolarsi dalle restrizioni dell'etica e dai divieti delle leggi. Ecco perché Lancillotto, esentato dal rispetto della morale collettiva, trova il suo onore dove tutti vedono abiezione e vergogna.⁸⁵ Con i suoi atteggiamenti 'anticonformisti', il Cavaliere

⁸⁴ Cfr. E. Zolla, *La filosofia perenne. L'incontro fra le tradizioni d'Oriente e d'Occidente*, Milano, Mondadori, 1999, cap. IX: *Culianu*, pp. 179-205, alle pp. 182-183; Id., *Ioan Petru Culianu [1950-1991]*, introduzione di G. Marchianò, Montepulciano, AIREZ, 2011, pp. 4-5.

⁸⁵ Fin dalla sua primissima comparsa, Lancillotto fa parte per sé stesso: non è inquadrato nel drappello di cavalieri che muove dalla corte di Artù, ma entra in scena da solo, quasi sbucando dal nulla. Egli è l'isolato, l'esterno al gruppo, il 'fuori quota': colui che fa della propria differenza il tratto determinante del proprio destino. Sciolto dal senso comune, l'*outsider* non obbedisce ai precetti della tribù, ma vive in contraddizione, da mistico visionario: scorge ciò che i più non riescono a vedere, annette valore a ciò che viene spregiato da tutti gli altri, trova il suo onore dove per la società c'è solo infamia e vergogna. Questa fondamentale diversità di Lancillotto – eroe in sovrannumero e *wild card* del mondo arturiano – è stata colta con acutezza e ricondotta ad una logica mitica da Jean Markale:

della Carretta sembra mettere in pratica i consigli paradossali che un testo scivaita rivolge a chi intenda raggiungere la perfezione ascetica attraverso il pervertimento delle regole.⁸⁶

disistimato e vilipeso, si aggiri in mezzo a tutti, soppressa in lui ogni macchia. Infatti quanto più è malconsiderato, le macchie ricadono su coloro che lo disprezzano e lui si prende i loro meriti spirituali. Come un morto si aggiri, russi, si dimeni, zoppichi o amoreggi. Agisca e parli sconvenientemente, sì da suscitare il disprezzo. Infatti quando il saggio è disprezzato, la perfezione dell'ascesi è raggiunta.

Per fare di sé un 'risvegliato', Lancillotto deve togliersi di dosso la sua maschera sociale: deve rompere con i valori utilitari, con le sofisticatezze del *savoir-vivre* mondano, con le buone maniere e il formalismo della morale dominante. Rinunciando a sé e gettandosi alle spalle le rassicuranti certezze dell'ethos cortese, l'eroe si rende disponibile a una trasmutazione radicale. Solo dopo aver dissolto la propria personalità pubblica, egli può iniziare ad essere altro da sé e sentire la realtà in modo totalmente inedito.

Come si è visto, il requisito indispensabile dei viaggiatori dell'altra dimensione è la capacità di superare le limitazioni imposte ai vivi. Se vuole penetrare nell'aldilà, lo sciamano deve

«[Lancelot du Lac] apparaît nettement comme un personnage supplémentaire. Il est en surnombre dans le compagnonnage arthurien. Et pourtant, le royaume d'Arthur ne peut se passer de lui. [...] dans tous les récits où il intervient, Lancelot fait toujours "cavalier seul". Et pourtant, il est admis, admiré ou haï, par la collectivité à laquelle il adhère sans toutefois s'y intégrer vraiment» (J. Markale, *Lancelot et la chevalerie arthurienne*, Paris, Imago, 1985, pp. 112-113). Di fatto, il salvatore dell'*establishment* arturiano non sarà l'omologato Galvano, in tutto e per tutto rispondente all'immagine del cavaliere senza pecche, ma il 'discutibile' Lancillotto, cioè il *free lance* solitario e fuori dagli schemi, trasgressore di divieti e creatore di sé stesso. L'eroe del romanzo è uno stordito che cavalca in ipnosi, un mistico incline al deliquio, un 'folle' che antepone l'imperativo dell'amore alle ragioni sociali del 'buon nome': ma nonostante questi eccessi e paradossi – anzi, proprio grazie ad essi – egli è «Li miaudres chevaliers del monde» (*Charrette*, v. 3225).

⁸⁶ *Ibidem*.

sciogliersi dai vincoli della realtà terrena e assumere – in via provvisoria – la natura degli spiriti. Per poter calcare i sentieri dell'oltretomba bisogna, insomma, assimilarsi ai trapassati, diventare come loro. Durante la sua *queste*, Lancillotto affronta prove e esperienze di morte simbolica che lo familiarizzano con la condizione dei defunti e gli permettono di proseguire il suo itinerario verso le case di Ade. Tali prove, ben diverse dai 'passaggi pericolosi' analizzati in precedenza, sono essenzialmente tre: il viaggio sulla carretta, l'avventura del letto meraviglioso e la scopercatura del cenotafio profetico.

Enigmatico, gravido di conseguenze, intimamente connesso con il soprannome⁸⁷ affibbiato all'eroe e quindi con l'intitolazione del romanzo (v. 24), l'episodio della carretta ha attirato a più riprese l'attenzione della critica. Non appena entra in scena lo strano veicolo, Chrétien s'imbarca in una digressione storico-etnografica per spiegarne la fama sinistra: ai tempi di re Artù e della Tavola Rotonda («lores», v. 321) – dice il maestro *champeinois* – la carretta svolgeva la funzione di gogna, essendo impiegata per esporre al pubblico ludibrio i colpevoli di reati gravi e i cavalieri sconfitti in duello giudiziario (vv. 321-344).⁸⁸ Ma già Gaston Paris aveva capito che il senso profondo e il retroterra simbolico della scena andavano cercati, più che nelle dichiarazioni esplicite dell'autore, nelle connotazioni oltremondane della carretta.⁸⁹ Nella medesima direzione, sia pure con diverse

⁸⁷ Sul nomignolo infamante di Lancillotto (Cavaliere della Carretta, carrettiere), sul suo 'battesimo differito' e, più in generale, sulle valenze iniziatiche riconoscibili nelle denominazioni dell'eroe, cfr. Airò, *Lancillotto sciamano e il nome iniziatico*, cit., pp. 130-139.

⁸⁸ Su questa 'didascalìa' di natura antiquaria, che illustra il modo d'uso e la funzione infamante della carretta nei tempi antichi, si vedano le annotazioni di A.P. Fuksas, *Personaggi, società, natura nel Chevalier de la Charrette di Chrétien de Troyes* (vv. 247-398), in *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale*. Atti del IX Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza (Bologna, 5-8 ottobre 2009), a cura di F. Benozzo et al., Roma, Aracne, 2012, pp. 439-470, alle pp. 457-458.

⁸⁹ Cfr. Paris, *Études sur les romans*, cit., pp. 513-514.

sfumature, si sono mossi alcuni tra i più sensibili e qualificati interpreti del romanzo. Pur tenendo conto del significato primo della carretta, presentata nel testo come uno strumento infamante, Jean Frappier e Daniel Poirion hanno messo in evidenza parecchi indizi ed elementi che concorrono a proiettare un alone funerario sul detestabile biroccio e sul nano che lo guida.⁹⁰ Riesaminando a fondo l'episodio in questione e le sue immediate adiacenze, ci si accorge che la carretta è il mezzo deputato al trasporto dei condannati a morte verso il luogo del supplizio (vv. 410-417). Inoltre la sua comparsa costituisce un preannuncio di sorte avversa, un auspicio nefasto che dev'essere subito esorcizzato con opportune misure apotropaiche. A questo riguardo, Chrétien riferisce il seguente adagio popolare:

[...] «Quant tu verras
Charrete et tu l'ancontreras,
Fei croiz sor toi, et te sovaigne
De Deu, que max ne t'an avaigne.» (*Charrette*, vv. 341-344)

L'impiego della carretta come veicolo disonorante per mettere alla berlina i malfattori non basta certo a spiegare il contenuto di questo *dicton*. Per giustificare il segno della croce e l'invocazione al buon Dio, occorre pensare che l'incontro della carretta sia percepito come un segno di malaugurio ed equivalga in sostanza ad un presagio funebre. Ciò sembra indicare che il veicolo su cui sale Lancillotto è in realtà un carro della morte. A favore di tale lettura militano diversi argomenti. Anzitutto, si dovrà rammentare che le tradizioni popolari e le leggende attribuiscono ai nani un legame speciale con le potenze ctonie e le divinità inferi. L'auriga della carretta appartiene dunque ad una categoria di personaggi strettamente legati al-

⁹⁰ Cfr. Frappier, *Chrétien de Troyes*, cit., pp. 137-138; D. Poirion, *Résurgences. Mythe et littérature à l'âge du symbole (XII^e siècle)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, pp. 167-168, 172.

l'oltretomba. Claude Lecouteux, autore della più nota sintesi sul posto dei nani nelle credenze e nelle letterature del Medioevo europeo, non ha il minimo dubbio in proposito: «La présence du nain comme conducteur place d'emblée la charrette sous le signe de l'autre monde».⁹¹ D'altronde, le tradizioni popolari offrono svariate attestazioni di un lugubre veicolo che, condotto dalla morte in persona o da un suo accolito, vaga sulla terra in cerca di vivi da portare nell'aldilà. Riscontri di grande interesse sono offerti dal *Karr an Ankou* del folclore bretone e dalla *Charrette Moulineiroise* delle tradizioni popolari di Normandia, carri-fantasma la cui feroce apparizione annuncia la morte sicura di un congiunto o di un amico. Ma il parallelo più calzante si trova in una fiaba raccolta nel 1896 da Alfred Harou nel Granducato del Lussemburgo: vi si narra, infatti, di una carretta della morte guidata da un nano, il quale prende a bordo un messaggero appiedato permettendogli di compiere una missione impossibile.⁹² Questo racconto folclorico, che mostra precise affinità con la sequenza cristiana della *Charrette*,⁹³ mette bene in luce gli aspetti inferi della carretta e il ruolo di traghet-

⁹¹ Cl. Lecouteux, *Les nains et les elfes au Moyen Âge*, préface de Régis Boyer, Paris, Imago, 1988, p. 33.

⁹² Per questi paralleli folclorici, cfr. A. Martineau, *Le nain et le chevalier. Essai sur les nains français du Moyen Âge*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, pp. 121-123.

⁹³ Ivi, p. 123. Le analogie tra la *Charrette* e il testo folclorico raccolto da Harou si possono sintetizzare nei tre punti seguenti: (1) condotta da un nano, la carretta è un veicolo misterioso che appare improvvisamente e scompare nel nulla; (2) il cocchiere della morte offre un passaggio ad un vivo che avanza faticosamente a piedi; (3) grazie all'aiuto dell'auriga oltremontano, il protagonista del racconto può portare a compimento la sua *quête*. Restituendo l'episodio della carretta al suo sostrato folclorico, si vede che il vero ruolo del nano è quello benefico di traghetta-tore soprannaturale. Il sinistro carrettiere riveste dunque, sul piano dell'analisi morfologica, la funzione dell'aiutante che trasporta l'eroe nello spazio tra due regni (R nella classificazione di Propp). Un'interpretazione della carretta mediata dalla *Morfologia della fiaba* di Propp si può trovare in J.C. Kooijman, *Le motif de la charrette dans le Lancelot de Chrétien de Troyes*, «Romanische Forschungen», 87, 1975, pp. 342-349.

tatore svolto dal cocchiere. Ampliando la prospettiva e cercando ulteriori documenti nella mitologia popolare europea, si possono facilmente allineare nuovi casi. Ad esempio, un bel saggio di Lorenzo Renzi ha evidenziato le somiglianze tra il veicolo descritto da Chrétien e il carro della morte che compare in un gruppo di fiabe italiane imperniate sulla ricerca del paese dove il tempo non passa.⁹⁴ E sarà poi da menzionare la ricorrente presenza di carri tanto nelle cupe sfilate di trapassati riportabili al tema della Caccia Selvaggia, quanto nelle cavalcate estatiche al seguito di fosche deità femminili e notturne. Nel *De gestis regum Anglorum* di Guglielmo di Malmesbury, un giovane assiste nottetempo al trascorrere di un corteo di larve: il signore di questa schiera infernale, un demone dagli occhi terribili e dalla corporatura possente, avanza su un cocchio sontuosamente ornato di gemme. Nel *Roman de Fauvel*, la parata selvaggia, demoniaca e infernale dello *charivari* include un *chariot* che produce uno spaventoso clangore.⁹⁵ La carretta è dunque uno degli attributi dello stuolo spettrale dei defunti. A queste testimonianze, rinviati al complesso mitico dell'esercito infernale, si possono aggiungere alcuni documenti relativi a misteriose figure femminili, legate a culti di matrice estatica e con-

⁹⁴ Cfr. L. Renzi, *Il bovaro e la morte. Una vecchia fiaba veronese e il suo contesto universale*, in *La fiaba e altri frammenti di narrazione popolare*. Atti del Convegno Internazionale di studio sulla narrazione popolare (Padova, 1°-2 aprile 2004), a cura di L. Morbiato, Firenze, Olschki, 2006, pp. 125-147 (ora riprodotto parzialmente, senza lo studio linguistico della fiaba veronese, in L. Renzi, *Le piccole strutture. Linguistica, poetica, letteratura*, a cura di A. Andreose, A. Barbieri, D. O. Cepraga, con la collaborazione di M. Doni, Bologna, Il Mulino, 2008, pp. 421-437). Accanto agli esempi rintracciabili nel folclore si potrebbero indicare varie attualizzazioni del motivo nella narrativa moderna e contemporanea. Una delle più riuscite e perturbanti apparizioni letterarie del carro della morte s'incontra in un racconto fantastico di M. Eliade, *Dalle zingare*, introduzione di I. Guția, Firenze, Editoriale Sette, 1990 (ed. or. 1969), pp. 58-60.

⁹⁵ Entrambi gli esempi sono dedotti da K. Meisen, *La leggenda del cacciatore furioso e della caccia selvaggia*, a cura di S. M. Barillari, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, rispettivamente alle pp. 93, 189.

nesse da forti vincoli al mondo dei morti. Si tratta di buone dame/signore (*bonae dominae*, *bonnes dames*), apportatrici di ricchezza e dispensatrici di sapere, che appaiono apparentate da una serie di tratti comuni, anche se sono citate nelle fonti sotto una pluralità di nomi (Diana, Herodiana, Bensozia, Perchta, Holda, Madona Horiente, Abundia, Richella, ecc.). Ebbene, queste benefiche ipostasi della dea notturna, che guidano le loro adepte in lunghe cavalcate mistiche verso regioni inaccessibili, si spostano talvolta su un carro. Nel primo quarto del Trecento, nell'Ariège, una donna riferì all'inquisitore Jacques Fournier che «le “bonnes dames” erano state sulla terra donne ricche e potenti, che andavano in giro su carri ora trascinati per monti e per valli da demoni». Nel 1457 due vecchie della Val di Fassa, interrogate dal vescovo di Bressanone Niccolò Cusano, raccontarono che Richella, *bona domina* elargitrice di prosperità e fortuna, era giunta da loro nottetempo, a bordo di un carro, e le aveva condotte con sé in una scorribanda allucinata. Questi materiali, radunati da Carlo Ginzburg per la sua inchiesta storico-antropologica sulle radici del sabba,⁹⁶ sono particolarmente importanti, perché vi si trovano congiunti il motivo del carro e il tema del viaggio in ispirito nell'aldilà. Ora, dalla somma delle allegazioni escusse credo risulti abbastanza chiaro il rapporto, non dichiarato esplicitamente da Chrétien, che la carretta di Lancillotto intrattiene con il regno delle ombre. La sottolineatura degli aspetti funerari e oltremondani della carretta non deve però indurci a trascurare le valenze infamanti del veicolo. Come ha scritto Poirion con la sua solita esattezza lapidaria, «montant dans la charrette, le chevalier affronte à la fois la honte et la mort, la honte de la mort».⁹⁷ In effetti, la versione evemeristica e razionalizzata di Chrétien non contradd-

⁹⁶ Cfr. C. Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 70-72, 77.

⁹⁷ Poirion, *Résurgences*, cit., p. 172.

dice, ma integra il nucleo antropologico dell'episodio. Nell'istante in cui sale sulla carretta ignominiosa, Lancillotto accetta consapevolmente di disonorarsi, privandosi così del proprio ruolo e del proprio prestigio. Questa rinuncia allo *status* cavalleresco⁹⁸ appare del tutto irragionevole e contraria al senso comune, ma è il gesto che permette a Lancillotto di proseguire la sua *queste*. Per penetrare nell'altro mondo egli deve prima immolare la propria personalità terrena e «sottomettersi, simbolicamente, alla morte civile».⁹⁹ Se vuole incamminarsi nei territori mistici dell'oltre, il nobile *miles* è obbligato a degradarsi, a sciogliersi dai vincoli che lo trattengono nella realtà condizionata. È per questo altissimo scopo che Lancillotto acconsente a salire sulla gogna dei reietti, annientando la sua immagine sociale e diventando lo zimbello di tutti. La carretta dell'infamia è il mezzo che procura l'estinzione dell'eroe sul piano mondano.

Prova selettiva di tipo magico, il cimento del letto periglioso convalida la predestinazione eroica di Lancillotto, confermando la sua piena legittimazione a proseguire la *queste*.¹⁰⁰ Le vistose tracce di sciamanismo riscontrabili in questo episodio sono state scrupolosamente inventariate da Anna Airò.¹⁰¹ Per

⁹⁸ Anna Airò ha notato che nell'episodio della carretta Lancillotto viene designato per due volte con l'ossimorica qualifica di «chevaliers a pié» (vv. 317, 345). Questa condizione umiliante di pedone, aggravata ben presto dall'abiezione del viaggio sulla carretta dell'ignominia, pregiudica la dignità cavalleresca dell'eroe, contribuendo a dissolvere la sua identità mondana. Il *miles* si definisce anzitutto per il suo 'stile' equestre: declassato al rango di fante, il cavaliere non soltanto vede compromessa la sua efficienza militare, ma risulta gravemente intaccato nel suo rango e nella sua fisionomia sociale. Cfr. al riguardo Airò, *Lancillotto sciamano e il nome iniziatico*, cit., pp. 128, 132.

⁹⁹ H. Zimmer, *Il re e il cadavere. Storie della vittoria dell'anima sul male*, Milano, Adelphi, 1993² (ed. or. *The King and the Corpse. Tales of the Soul's Conquest of Evil*, ed. J. Campbell, New York, Bollingen Foundation, 1957), p. 200.

¹⁰⁰ Sul letto meraviglioso «Ne gist qui desservi ne l'a» (v. 474): trascorrervi la notte senza danno è un evidente segno d'elezione. Una prova analoga sarà superata brillantemente da Galvano nel Castello delle Madri (*Perceval ou le Conte du Graal*, vv. 7692-7884).

¹⁰¹ Cfr. Airò, *Tracce sciamaniche nel Chevalier de la Charrete*, cit., pp. 172-175.

cominciare, la discesa della lancia-fulmine¹⁰² dal tetto della sala ricorda il ruolo svolto dalla folgore nel reclutamento di sciamani e *medicine-men*. Agli esempi americani allineati da Airò si potrebbero aggiungere i casi di area siberiana citati da Eliade. Presso i Buriati, si ritiene che gli dèi scelgano il futuro sciamano colpendolo (o sfiorandolo) con la folgore; credenze analoghe sono diffuse anche tra i Soyoti, che raffigurano talvolta la saetta sul costume sciamanico.¹⁰³ Segno di elezione divina, il fulmine indica la provenienza uranica dei poteri magici conferiti agli specialisti dell'estasi: l'energia bruciante della folgore elargisce ad alcuni privilegiati una dotazione di virtù soprannaturali in vita e un destino celeste *post mortem*.¹⁰⁴ Proseguiamo. Mentre il ferro della lancia lambisce il fianco di Lancillotto e gli asporta un poco di pelle senza ferirlo in profondità,¹⁰⁵ il pennone igneo appicca il fuoco alle coperte e alle lenzuola del letto. La situazione pare grave, ma l'eroe ne viene a capo senza scomporsi troppo: in men che non si dica doma la vampa, getta l'asta ormai inoffensiva in mezzo alla sala e riprende sonno. Le sue azioni sono tempestive, disinvolve, sicure. Il Cavaliere della Carretta fa tutto quel che si deve fare con disarmante facilità,

¹⁰² Il fatto che questa lancia costituisca un omologo della folgore celeste è provato non solo dalla sua natura ignea e fiammeggiante, ma dalla comparazione introdotta da Chrétien: «Vint une lance come foudre» (v. 515).

¹⁰³ Cfr. Eliade, *Lo sciamanismo*, cit., pp. 37, 122-123, nota 69.

¹⁰⁴ Queste credenze sulla folgore come segno d'elezione divina, combinate con certe fantasie tecno-mitologiche della modernità sugli effetti prodigiosi dell'elettrocuzione, sono alla base di *Tinerețe fără de tinerețe*, romanzo breve di Mircea Eliade da cui Francis Ford Coppola ha tratto una riduzione cinematografica (*Youth Without Youth*, Usa, 2007). Di tale opera di *fiction*, in cui Eliade ha fatto reagire – come di consueto – i suoi interessi scientifici sulle pratiche della creazione letteraria, esiste anche una traduzione italiana: M. Eliade, *Un'altra giovinezza*, Milano, Rizzoli, 2007.

¹⁰⁵ Indubbiamente modellata sullo schema della ferita iniziatica (segnatura sacra, marchio ostensibile di morte e rinascita), questa scorticatura sembra 'ripulire' Lancillotto dal suo involucro mortale. Abradendogli un po' di pelle dal fianco, la lancia meravigliosa rimuove dall'eroe la sua parte terrestre e mondana.

quasi senza sforzo.¹⁰⁶ La straordinaria abilità con cui manipola la lancia fiammeggiante e spegne l'incendio ha fatto giustamente pensare a un requisito classico degli sciamani: il dominio sul fuoco. Dotato di un corpo spirituale che ha subito vere e proprie operazioni di forgiatura e di tempra ad opera di misteriosi fabbri iniziatori, lo sciamano è in grado di sviluppare un ardore magico che manifesta il raggiungimento di uno stato secondo, ossia di un modo d'essere superiore che permette il viaggio nell'aldilà. Per comprovare il conseguimento di tale condizione superumana, i professionisti della *trance* compiono durante le loro sedute vere e proprie esibizioni di fachirismo, implicanti la padronanza del calore e la signoria del fuoco: inghiottono carboni brucianti, leccano pietre bollenti, afferrano senza timore ferri arroventati a bianco.¹⁰⁷ Ma l'aspetto più rimarchevole nell'episodio del letto meraviglioso è forse la scioltezza trasognata con cui Lancillotto supera la prova. Risvegliato a mezzanotte dalla caduta della lancia saettante, il Cavaliere della Carretta neutralizza in quattro e quattr'otto la minaccia; dopodiché si rimette subito a dormire con assoluta *nonchalance*:

Et li chevaliers s'est dreciez,
S'estaint le feu et prant la lance,

¹⁰⁶ Durante la cena con la castellana tutte le attenzioni sono rivolte a Galvano – splendido *bon vivant* e conversatore galante –, mentre il Cavaliere della Carretta – disonorato e proscritto – resta ai margini dei riti conviviali. Nottetempo però, nella sequenza della lancia infiammata, posizioni e ruoli s'invertono. L'estroverso Galvano diviene un insignificante comprimario e finisce per risultare completamente estraneo all'avventura, laddove Lancillotto affronta con pieno successo un cimento mortale. Si noti che l'ammiratissimo nipote di Artù trascorre l'intera nottata vicino al protagonista, ma non partecipa in alcun modo ai fatti straordinari che si verificano nella sala del letto pericoloso. Accadimenti gravi e decisivi si compiono accanto a lui senza coinvolgerlo; anzi, pare proprio che egli, non accorgendosi di alcunché, dorma sonni tranquilli fino al mattino. Dall'imbrunire all'alba non si fa parola di Galvano, che sembra quasi sparire dall'orizzonte del racconto. Secondo la logica dell'iniziazione, la prova riguarda solo il prescelto.

¹⁰⁷ Cfr. al riguardo Eliade, *Lo sciamanismo*, cit., pp. 62, 64-65, 230, 281, 504-506.

En mi la sale la balance,
 Ne por ce son lit ne guerpi,
 Einz se recoucha et dormi
 Tot autresi seüremant
 Com il ot fet premieremant (*Charrette*, vv. 5288-534)

Lancillotto si toglie d'impaccio con la naturalezza dei predestinati. Anzi, compie l'impresa senza neppure scendere dal letto, nel breve intervallo tra due stati di sonno: i suoi gesti, spigliati ed efficaci, sembrano quelli di un sonnambulo, o di un estatico. L'onirismo della scena sembra confermato dagli sviluppi del motivo nelle prosificazioni duecentesche, dove il giacere sul letto meraviglioso del castello di Corbenic procura esperienze allucinatorie e visioni profetiche.¹⁰⁸ Ma non è tutto. Nel *décor* dell'episodio c'è un elemento che assume speciale interesse entro la nostra prospettiva d'analisi. Notevolmente rialzato dal suolo e di lunghezza superiore alla norma, il letto su cui si sdraia l'eroe è provvisto di coperte intessute d'oro e di pellicce pregiate. Le dimensioni maggiori della media e la sontuosità dei paramenti sembrano studiate meno per la comodità del giacente che per l'ostensione del suo corpo, tanto da far pensare ad una sorta di feretro, un catafalco preparato per lo svolgimento di una prova mortale. In tal senso, vengono buone le osservazioni di Marie-Luce Chênerie, che ha suggerito un confronto tra il giaciglio magico di Lancillotto e quei sontuosi letti funebri che navigano tra aldiqua e aldilà a bordo di navi senza pilota, ospitando i corpi di cavalieri defunti, addormentati o in catalessi.¹⁰⁹ Luogo di nascita e di morte,¹¹⁰ il letto della lancia

¹⁰⁸ Cfr. C. Alvar, *Dizionario del ciclo di re Artù*, versione italiana a cura di G. Di Stefano, Milano, Rizzoli, 1998 (ed. or. *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*, Madrid, Alianza Editorial, 1991), s.v. *Letto delle Meraviglie*.

¹⁰⁹ Cfr. M.-L. Chênerie, *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz, 1986, pp. 547, 634-635, con rinvii al *lai* di *Guigemar* di Maria di Francia, alla *Première Continuation de Perceval* (T) e alla *Vengeance Raguidel*.

¹¹⁰ Per le accezioni natali e funerarie del letto, cfr. Chevalier et Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, s.v. *Letto*.

infiammata concentra in sé un nodo di simbolismi iniziatici: dormendovi sopra e ricevendovi una ferita, il Cavaliere della Carretta affronta con successo una cerimonia di passaggio che prevede l'uccisione rituale del novizio e la sua rigenerazione mistica.

Nel misterioso Cimitero Venturo, dove si trovano gli avelli che attendono il gotha della cavalleria arturiana, Lancillotto solleva miracolosamente il coperchio del sepolcro che gli è destinato. Tale sepolcro, il più bello e il più nobile tra tutti, è quello riservato al cavaliere che affrancherà «Toz ces qui sont pris a la trape / El rëaume don nus n'eschape» (vv. 1941-1942). La scopercatura del proprio sarcofago futuro è dunque il momento qualificante che consacra Lancillotto nella sua missione di liberatore dei prigionieri trattenuti nel regno di Gorre. Il sollevamento drammatico e rivelatore di una pietra come segno di legittimazione dinastica e/o di elezione eroica è uno schema che affonda le sue radici nel mito. Si pensi soltanto a Teseo, ancora giovinetto di sedici anni, che alza un pesante masso per recuperare la spada e i sandali appartenuti al suo padre mortale Egeo.¹¹¹ Ma l'enorme lastra di marmo sollevata senza sforzo da

¹¹¹ Cfr. K. Kerényi, *Gli Dei e gli Eroi della Grecia*, 2 voll., Milano, Garzanti, 1982⁴ (ed. or. *Die Mythologie der Griechen*, 2 voll., Zürich, Rhein-Verlag, 1951-1958), II: *Gli Eroi*, pp. 235-236. Per sottolineare l'universalità del motivo, ho voluto ricordare un esempio tratto dalla mitologia classica, ma il parallelo più pertinente per congruità e vicinanza di filiere culturali si trova nelle narrazioni leggendarie irlandesi. Nel racconto della *Seconda Battaglia di Mag Tured*, il dio Lug – figura cruciale del pantheon celtico, trascendente ogni classe e funzione in quanto titolare di tutte le abilità e le competenze tradizionali – scrolla con facilità una lastra pesantissima e scopre così la sua predestinazione al ruolo di liberatore della stirpe divina dei Túatha Dé Dánann. La stretta affinità tra questo *exploit* e l'impresa compiuta da Lancillotto nel Cimitero Venturo s'inserisce in una serie di omologie che accomuna l'eroe arturiano e il dio panceltico «versato in molte tecniche» (cioè *Samildanach* 'politecnico', come suona una delle epiclesi di Lug). La dipendenza di Lancillotto da Lug è stata proposta e sostenuta con forza da Roger Sherman Loomis, di cui si veda soprattutto *The Descent of Lancelot from Lug*, «Bulletin bibliographique de la Société arthurienne», 3, 1951, pp. 67-73 (interessanti correttivi all'ipotesi di Loomis in D. Boutet, *Lancelot: préhistoire d'un héros arthurien*, «Annales. Économies, Sociétés, Civilisations», 44/5, 1989, pp. 1229-1244).

Lancillotto è la copertura di un sarcofago e ciò non può non alludere al compito salvifico dell'eroe, che spalancherà le porte dell'aldilà per permettere il ritorno delle genti di Artù dalle case di Ade. Il cenotafio profetico scoperchiato dal suo futuro occupante è dunque il segno di una designazione soprannaturale, il definitivo marchio d'investitura impresso sul predestinato. Senonché, accanto a questo significato elettivo, bisognerà tener conto anche dei risvolti iniziatici della prova. Che la vista della propria tomba spalancata e pronta ad accoglierlo costituisca per Lancillotto un'esperienza di morte simbolica può essere un fatto abbastanza intuitivo.¹¹² Meno ovvio è notare, come ha fatto Jean Györy, che la scena del raccoglimento in preghiera nella cappella del monastero e quella successiva dell'apertura della tomba potrebbero rappresentare la razionalizzazione delle due fasi di un rito di passaggio che prevedeva, oltre alla rimozione della lastra tombale, l'incubazione del neofita nell'avello. «C'est que dans les cérémonies initiatiques le cercueil est une sorte de "cabinet de réflexion" où "le néophyte se recueille en dehors de tout contact humain"».¹¹³

Salire sul carro-fantasma dei deceduti, giacere sul letto-feretrotro delle meraviglie, contemplare il proprio sepolcro spalancato: sono tre tappe di un percorso iniziatico dell'eroe consistente in un'approssimazione alla morte, ovvero in una rappresentazione di sé come morto. Questa ricerca di promiscuità con gli estinti, questi trapassi simbolici comportanti il dissolvimento della personalità terrena vanno inquadrati entro una cornice di precise istanze ed esigenze rituali. Per trascendere la condizione terrestre ed entrare in ispirito nell'oltretomba bisogna prima conseguire il modo d'essere dei defunti, farsi simili a *quelli di là*. Anche Lancillotto, se vuole oltrepassare la soglia del

¹¹² Rimuovendo la pesantissima lapide, Lancillotto fa l'orrorosa esperienza della propria morte: in un drammatico momento rivelativo, egli può vedere sé stesso cadavere nel vuoto del sepolcro che gli è destinato.

¹¹³ Györy, *La seconde naissance de Lancelot*, cit., p. 56.

sublime, deve prima esperire la non-vita delle ombre, stabilendo un'ambigua intimità con la morte. Si tratta di diventare temporaneamente come *loro*, di assuefarsi allo stato di chi non è più. Scendere da vivi agli inferi è una prerogativa di pochi 'illuminati' che hanno imparato a morire prima di morire. Dovendo penetrare in un mondo incorporeo, gli sciamani si comportano come anime, si omologano agli esseri disincarnati per poter partecipare della libertà e dei poteri degli spiriti.¹¹⁴

Presente nella mitologia e nelle tradizioni popolari di tutti i popoli e d'ogni epoca, il grande tema della comunicazione con l'aldilà è uno schema classico della *matière de Bretagne*. Lo ha ribadito non molto tempo fa anche Carlo Ginzburg,¹¹⁵ il quale, osservando la produzione arturiana d'*oïl* da un angolo visuale non letterario, ha ricordato come dietro il tracciato eroico di tante trame arturiane si possa riconoscere il modello del viaggio oltremondano. La frequenza di questo nucleo narrativo nei romanzi bretoni dipende senz'altro dalle loro fonti celtiche, che assegnano una posizione di primissimo piano alle irruzioni del meraviglioso nel mondo di qua e, simmetricamente, alle avventure degli eroi nelle contrade dell'Oltre. Tutto ciò si potrà sicuramente sottoscrivere, ma a patto di aggiungere subito che l'itinerario di Lancillotto verso il regno di Gorre appare di gran lunga più coerente, strutturato e motivato di qualunque altro viaggio nell'aldilà compiuto dai cavalieri di Artù. È ormai un dato acquisito nella letteratura critica sulla *Charrette* che il romanzo sia suddiviso in due parti, la cui linea di separazione coincide con il vittorioso compimento della *queste* di Lancillotto.¹¹⁶ Tale bipartizione interessa molti aspetti dell'opera, ma

¹¹⁴ Cfr. ad esempio Eliade, *Lo sciamanismo*, cit., pp. 107-110.

¹¹⁵ Ginzburg, *Storia notturna*, cit., pp. 85-86.

¹¹⁶ Cfr. ad esempio Paris, *Études sur les romans*, cit., pp. 515-516; Frappier, *Chrétien de Troyes*, cit., pp. 134-135; J. Rychner, *Le sujet et la signification du "Chevalier de la charrette"*, «Vox Romanica», 27, 1968, pp. 50-76, p. 73; E. Baumgartner, *Sur quelques structures du Chevalier de la Charrette*, in *Analyses & réflexions sur Chrétien de Troyes*, "Lancelot. Le Chevalier de la Charrette", Paris, ellipses, 1996,

assume evidenza palmare soprattutto nella costruzione del racconto e nei procedimenti compositivi. Fino al passaggio del ponte-spada e al primo duello con Meleagant – prove culminanti e risolutive della missione condotta a buon fine dal protagonista¹¹⁷ –, l'azione si svolge in modo lineare e continuo, con una successione incalzante di prove superate l'una dopo l'altra e finalizzate al conseguimento di uno scopo preciso:¹¹⁸ la liberazione della regina. In seguito, conclusasi con pieno successo la 'cerca' di Lancillotto, il tempo della narrazione si dilata e si aprono pause e dilazioni che rallentano la progressione degli eventi ritardando lo scioglimento definitivo della vicenda. A questa scansione temporale rarefatta corrisponde un regime narrativo tortuoso e divagante, che moltiplica le piste e arricchisce l'intreccio di molteplici e spesso artificiose peripezie. Questo netto cambio di passo è certamente riportabile a un diverso rapporto con i materiali mitico-folclorici che fungono da sostrato dell'opera: la prima porzione della *Charrette* ricalca da

pp. 22-24, p. 24; Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, éd. Croizy-Naquet, cit., *Introduction*, pp. 9-67, alle pp. 18-19.

¹¹⁷ L'esito del primo duello tra Lancillotto e Meleagant potrebbe apparire a tutta prima indeciso e interlocutorio: infatti, il combattimento è interrotto per iniziativa di Bademagu, preoccupato per le sorti del figlio. La prosecuzione della contesa è quindi differita e l'ostilità tra i due campioni resta aperta. Va detto però che la sospensione dello scontro non determina un verdetto di parità o un nulla-di-fatto, perché la superiorità di Lancillotto si è rivelata in modo indiscutibile. Riconosciuta *apertis verbis* da Bademagu (vv. 3783-3787), la vittoria dell'eroe trova conferma nella liberazione della regina e nel correlato riscatto di tutti i sudditi di Artù esiliati nel regno di Gorre: «Tel costume el país avoit, / Que, puis que li uns s'an issoit, / Que tuit li autre s'an issoient» (vv. 3907-3909). La redenzione di Ginevra e degli altri prigionieri segna il compimento della *queste* di Lancillotto. Il principe delle tenebre non è sconfitto in via definitiva, ma la discesa all'Ade dell'eroe salvatore si è trionfalmente conclusa. Si vedano al riguardo le considerazioni di M.J. Kooijman, *Du conte au roman: recherches sur la structure du Chevalier de la Charrette de Chrétien de Troyes*, «Romanic Review», 69/4, 1978, pp. 279-295, alle pp. 288, 294.

¹¹⁸ È il grande archetipo del cammino difficile destinato all'eroe: la «strada delle prove» punteggiata di cimenti e passaggi perigliosi (cfr. Campbell, *L'eroe dai mille volti*, cit., pp. 91-100).

vicino i suoi modelli, mentre la seconda sembra dipendere soprattutto dall'invenzione e dalle capacità costruttive del romanziere. La catabasi eroica, col suo andamento rettilineo cadenzato da numerose prove di matrice iniziatica, ha tutta l'aria di essere il riflesso abbastanza fedele di un racconto tradizionale. In questa sezione del romanzo, la pressione razionalizzatrice applicata da Chrétien agli ipotesti mitici sembra essersi esercitata meno intensamente che in altre circostanze, tanto da lasciare intatta – o comunque perfettamente riconoscibile al di sotto del rivestimento feudocavalleresco – una costellazione di *tópoi* rinviati allo schema del *descensus ad inferos*. Ed è proprio questa maggiore aderenza alle fonti, con la correlata preminenza della coerenza mitica su quella cortese,¹¹⁹ a spiegare le

¹¹⁹ I romanzi di Chrétien de Troyes sviluppano un discorso articolato su due gradi di significazione, quello dei sostrati etnici e quello della civiltà cortese e feudo-cavalleresca. Questa duplicità di codici, coesistenti nei testi e spesso in tensione tra loro, conferisce densità culturale e profondità di risonanze simboliche alle vicende narrate. L'arte (e lo *charme*) del maestro *champenois* sembra risiedere proprio qui: nella capacità di costruire situazioni che fanno insensibilmente trascolorare il meraviglioso nel fattuale. Ed è per questo che la *merveille* di Chrétien tanto più ci seduce quanto più è realistica, plausibile. In fin dei conti, il mondo arturiano continua ad attrarci perché non ci permette di sceverare i dati concreti dagli incanti bretoni. Questa indistinzione tra il tangibile e l'extra-ordinario, costitutiva della *matière de Bretagne*, mi sembra molto simile al regime della fiaba e dei racconti folclorici, ma distante dal registro 'fantastico' della modernità letteraria. Secondo la discussa – eppure utilissima – definizione di Tzvetan Todorov, le scritture di modalità fantastica sono quelle in cui, per un certo lasso di tempo, il lettore e il protagonista restano angosciosamente sospesi nel dubbio, non sapendo se accettare o respingere la natura trascendente di un evento eccezionale, inesplicabile in base al puro razocinio e alle leggi del mondo che conosciamo (cfr. T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1988³ [Introduction à la littérature fantastique, Paris, Seuil, 1970], pp. 27-43; R. Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 49-74). Il nucleo generatore del fantastico consisterebbe dunque nello stato d'indecisione tra due ipotesi – contraddittorie e dilemmatiche – emesse su un fenomeno all'apparenza portentoso. Diversamente da questo stato di *hésitation*, che oscilla tra le rassicurazioni di una spiegazione razionale e l'attonito riconoscimento del sovrareale, la coloritura specifica delle narrazioni di Chrétien si gioca all'insegna dell'ambiguità, nella continua mescolanza di diversi livelli e modi

accuse di incongruenza e illogicità che tante volte sono state mosse alla *Charrette*,¹²⁰ specie all'interno di un confronto con altri testi cristiani più armoniosi e pettinati, come *Erec et Enide* o *Le Chevalier au Lion*. Grazie alle ricerche avviate da *celtisants* e filologi romanzi, è stato possibile isolare tracce scritte e iconiche di narrazioni assai vicine alla *queste* di Lancillotto, individuando negli *aitheda* irlandesi il probabile punto d'origine di tali racconti.¹²¹ Considerando la documentazione disponibile e tenendo conto di ovvi parametri di plausibilità culturale, la pista celtica delle storie di rapimento e liberazione s'impone come un'evidenza innegabile.¹²² Ciò non toglie che

d'essere. Nelle sue opere non c'è alternativa tra due soluzioni concorrenti – l'oggettiva e la preternaturale –, bensì compresenza di differenti piani di esistenza, che convivono nel testo alimentandone la dialettica interna. I suoi racconti arturiani non ci tengono nell'incertezza tra realtà e sogno, ma ci conducono entro una zona ancipite in cui la verosimiglianza delle ambientazioni feudali e l'elemento favoloso si sovrappongono e si confondono senza sosta, stingendo l'una nell'altro. L'idea di una doppia coerenza – mitica e cortese – delle opere cristiane è stata enucleata con rigore metodologico e finezza d'intuizioni critiche da J. Fourquet, *Le rapport entre l'œuvre et la source chez Chrétien de Troyes et le problème des sources bretonnes*, «Romance Philology», IX, 1955-1956, pp. 298-312.

¹²⁰ Studioso di straordinaria qualità ma condizionato dai pregiudizi positivistic del suo tempo, Gaston Paris introduce la sua dettagliata *analyse* della *Charrette* dichiarando che «un résumé fidèle fait suffisamment ressortir les bizarreries, les lacunes, les incohérences du récit» (Paris, *Études sur les romans*, cit., p. 464).

¹²¹ Cfr. Frappier, *Chrétien de Troyes*, cit., pp. 136-137. Gli *aitheda* sono storie in cui si narra il ratto di una donna sposata, effettuato con la forza o con l'astuzia da un misterioso straniero di origine soprannaturale. Lanciandosi all'inseguimento del rapitore, il marito supera ostacoli all'apparenza insormontabili, penetra nelle regioni proibite dell'aldilà e perviene infine a liberare la prigioniera. In altri *aitheda* un giovane guerriero sequestra la moglie di un signore al quale è legato da vincoli di parentela. La cattura della dama, incarnazione della terra nelle sue virtù generative e personificazione del diritto al regno, equivale allora ad una presa di possesso della sovranità, sicché il racconto di rapimento adombra di fatto una lotta dinastica per la successione.

¹²² Sarà comunque da accogliere il suggerimento di Carlo Donà, che invita ad uscire dall'angusto perimetro delle fonti celtiche cercando paralleli e riscontri in un più vasto orizzonte di comparazione etnografica. Di fatto, le peripezie della prima parte del romanzo riprendono un *plot* narrativo di diffusione universale che

nell'analisi della densa stratigrafia della *Charrette* si possano trovare altri livelli di significazione simbolica e ulteriori riferimenti antropologici. Spetta ancora ad Anna Airò¹²³ il merito di aver raffrontato la missione di Lancillotto con i viaggi estatici degli sciamani che si recano agli inferi per ritrovare un'anima rapita da spiriti maligni o pericolosi stregoni.¹²⁴ Situazione classica e tema dominante dell'immaginario sciamanico,¹²⁵ il recupero di un'anima rubata dalle potenze dell'aldilà è perfettamente sovrapponibile al racconto cristiano, che mette in scena il ratto di Ginevra ad opera di un principe oltremondano e la sua successiva liberazione dal regno delle ombre grazie al

salda il racconto di un viaggio oltremondano col tema del rapimento. La storia di Ginevra condotta da Meleagant nel paese «da cui non si ritorna» altro non è che una dilatata realizzazione letteraria dello schema del 'ratto amoroso', di cui si può trovare un'accuratissima descrizione morfologica in Donà, *Rapimenti divini e viaggi oltremondani*, cit.

¹²³ Cfr. Airò, *Tracce sciamaniche nel Chevalier de la Charrete*, cit., pp. 207-208.

¹²⁴ In questi racconti di rapimento si può cogliere la rappresentazione drammatizzata dei rapporti difficili tra uomini e *fairies*, tra vivi e morti, gente di questo mondo e visitatori soprannaturali. In fin dei conti, il ratto è una forma di appropriazione violenta in cui si riflettono le incomprensioni, gli attriti e le rivalità «fra esseri appartenenti a dimensioni ontologiche diverse e incompatibili» (Donà, *Rapimenti divini e viaggi oltremondani*, cit., pp. 321-322).

¹²⁵ Il furto dell'anima da parte di demoni, esseri oltremondani o stregoni malintenzionati è forse la causa di malattia più comune nella diagnostica sciamanica. Per curare questo genere d'infermità, lo sciamano deve avventurarsi nell'aldilà, cercare l'anima rapita, riportarla indietro e reintegrarla nel corpo del malato. La guarigione comporta dunque la discesa estatica nelle regioni inferie e spesso prevede un violento scontro (o un certame d'astuzia) con il rapitore. Il ritrovamento (e la riconquista) delle anime rapite dal mondo-altro è un'operazione classica della terapeutica sciamanica: cfr. Eliade, *Lo sciamanismo*, cit., pp. 206-207, 227, 239-240; Lot-Falck, *Le chamanisme en Sibérie: essai de mise au point*, cit., p. 8; K.E. Müller, *Sciamanismo. Guaritori, spiriti, rituali*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001 (ed. or. *Schamanismus. Heiler, Geister, Rituale*, München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1997), pp. 86-87; M. Perrin, *Lo sciamanismo*, seconda edizione corretta, Milano, Edizioni di Terrenuove, 2002 (ed. or. *Le chamanisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995), p. 72; G. Casadio, *Lo sciamanesimo prima e dopo Mircea Eliade*, Roma, Il Calamo, 2014, p. 36.

descensus ad inferos di un cavaliere dalle virtù superumane.¹²⁶ Al di là delle vistose affinità osservabili nella topologia simbolica come nelle funzioni attanziali, le somiglianze tra la *queste* di Lancillotto e la configurazione-tipo della discesa sciamanica agli inferi si estendono a molti altri aspetti, già studiati o rievocati nelle pagine precedenti. Non soltanto il Cavaliere della Carretta è un eroe dell'estasi, ma quasi tutti i suoi *exploits* lungo i cammini dell'altro mondo appaiono compatibili, sia nella struttura d'assieme che nei dettagli, con le prove cui vengono sottoposti gli sciamani impegnati nel viaggio agli inferi. Le varie rappresentazioni del passaggio paradossale e della cavalcata estatica culminano, infatti, nel combattimento vittorioso contro il rapitore. L'interpretazione della *Charrette* in chiave sciamanica permette inoltre di spiegare assai meglio di quanto sia stato fatto finora un tratto caratteristico di Lancillotto, rimarcato con insistenza da tutti i commentatori e gli studiosi del romanzo: la fretta. Fin dalla sua entrata in scena,¹²⁷ l'eroe ci appare proiettato in avanti da un'urgenza inesorabile, dominato e agito da una frenesia che gli impone di correre a perdifiato, rifuggendo

¹²⁶ Anna Valeria Borsari ha insistito con buone ragioni sul sincretismo che caratterizza il nucleo narrativo portante della *Carretta* e sul riuso fortemente inventivo che Chrétien fa delle sue fonti: la storia della riconquista di Ginevra, rapita da un essere soprannaturale e tenuta in cattività nell'altro mondo, riproduce con precisione di svolgimenti il *plot* della catabasi sciamanica, ma è coerente anche con l'intreccio-tipo dell'*aitbed* irlandese e col grande modello orfico di ascendenza classica. Sullo schema-base di ratto e liberazione, ideologicamente compatibile con vari orizzonti religiosi, s'innestano per sopraggiunta numerosi motivi folclorici di remota antichità rinviati al tema del viaggio ultraterreno: cfr. Borsari, *Lancillotto liberato*, cit., pp. 113-115.

¹²⁷ Lancillotto fa la sua comparsa all'improvviso, senza presentazioni: è un cavaliere misterioso che procede al passo in groppa a una bestia esausta per il troppo correre, ma sembra determinatissimo a ripartire a tutta velocità. Dal momento in cui egli si affaccia sulla scena, il racconto prende subito un andamento sussultante e accelerato. Alla compassata *allure* di Galvano, gran signore che non rinuncia ai suoi scudieri e ai suoi cavalli di riserva, si contrappongono le maniere precipitose dell'eroe, sempre pronto a farsi trascinare dall'urgenza dell'azione, «Tot sanz delai et sanz demore» (v. 6921): cfr. Borsari, *Lancillotto liberato*, cit., p. 63.

qualsiasi inutile sosta o deviazione. Quando non implode nelle strane letargie della *trance*, l'eroe avanza all'impazzata per le vie dell'altro mondo:¹²⁸ la sua condotta e tutte le sue scelte sono governate da una furia indiavolata che lo indirizza a tutta velocità verso il ricetta ultraterreno dove è trattenuta la regina.¹²⁹ A costo di affrontare i cimenti più pericolosi, il Cavaliere della Carretta prende sempre la via più diretta e più breve («[...] li droiz chemins batuz», v. 1385), diventando subito insofferente allorché un ostacolo o un avversario gli fanno sprecare tempo prezioso.¹³⁰ Secondo la logica fiabesca dei romanzi arturiani, la «droite voie» imboccata dall'eroe sarà anzitutto da intendersi – in accezione simbolica e morale – come il buon cammino: è la strada giusta, virtuosa, e come ogni 'diritta via' che si rispetti è angusta e punteggiata di ostacoli (*via arcta*).¹³¹ Ma nella *Carretta* la «droite voie» (variante: «droit chemin») è anche il percorso diretto, 'rettilineo', ossia il tragitto più corto e veloce verso la meta. Durante tutto il suo viaggio, Lancillotto si premura soprattutto di evitare ogni diversione che rischi di allontanarlo dal sentiero più breve. La sua preoccupazione costante e quasi ossessiva sembra proprio quella di mantenersi sulla via che con-

¹²⁸ Come si è già ricordato, Lancillotto è sia un meditativo che un 'tarantolato'. Egli interpreta volta a volta le due facce dell'estasi: la condizione rallentata della *trance* catalettica e gli stati di ipercinesi.

¹²⁹ Nella *randonnée* ultraterrena di Lancillotto c'è il senso di un'assoluta impellenza, un bisogno di procedere «sanz nul arest» (v. 299), una necessità di spingersi innanzi che rende l'eroe intollerante di ogni indugio o lungaggine, ispirandogli un convulso parossismo d'azione. Per illustrare la foga e la celerità impaziente del cavaliere basti il rinvio ai seguenti passi della *Charrette*: vv. 288-300, 596-599, 872-883, 1112-1117, 1298-1299, 2272-2278, 2728-2731, 3396-3397, 3413-3422.

¹³⁰ Sull'urgenza frenetica e l'ansia di andare che caratterizzano la *quête* di Lancillotto si legga almeno Rychner, *Le sujet et la signification du "Chevalier de la charrette"*, cit., pp. 57-59.

¹³¹ Cfr. E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, con un saggio introduttivo di A. Roncaglia, 2 voll., Torino, Einaudi, 1984 (ed. or. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, Francke, 1946), p. 141.

duce più speditamente al regno di Gorre.¹³²

Questa foga impaziente, vero stigma del personaggio, è stata legittimamente interpretata come una tensione ostinata e determinatissima verso l'obiettivo.¹³³ Tormentato dal suo pensiero amoroso, l'eroe si getta a capofitto all'inseguimento di Ginevra, deciso ad ottenerne la liberazione al più presto. Ma la precipitazione trafelata del liberatore può anche arricchirsi, quando la si consideri dalla prospettiva antropologica e religiosa che abbiamo qui assunto, di nuove risonanze e orizzonti di senso. La letteratura etnografica mostra che il recupero di un'anima caduta in potere di spiriti malvagi e condotta nell'altro mondo richiede allo sciamano un intervento particolarmente sollecito e spedito. È necessario, infatti, «agire tempestivamente per evitare che l'anima si allontan[i] troppo, tanto da diventare introvabile, o che i suoi rapitori accumul[ino] un vantaggio eccessivo».¹³⁴ Per strappare l'anima rubata dalle grinfie degli esseri oltremondani bisogna dunque reagire con estrema rapidità, senza perdere un solo istante. Una bella pagina di Rasmussen ci mostra la corsa forsennata di uno sciamano eschimese impegnato a salvare l'anima di un bambino dall'aggressione di un lemure.¹³⁵

¹³² Su questo assillo della 'via diretta' – vero *Leitmotiv* del viaggio oltremondano di Lancillotto – si veda Duplessis, *Le Pont-de-l'Épée* (v. 3003-3141), cit., p. 102. La ricerca costante della strada più celere e il rifiuto di qualsiasi digressione sono chiarissimi nei seguenti luoghi testuali: vv. 725-727, 1349-1351, 1364-1389, 1506-1513, 2150-2164, 2468-2481, 3007.

¹³³ Lo slancio e la precipitazione di Lancillotto, la sua mania di avanzare senza indugi, la sua preoccupazione ossessiva di percorrere la 'diritta via': sono tutti elementi di condotta coerenti con una nozione propulsiva e proiettiva di *aventure*, da intendersi come espansione aggressiva nello spazio, come azzardoso sporgersi sul futuro e sull'ulteriore. Cfr. al riguardo A.P. Fuksas, *The Ecology of the Sword Bridge through the Manuscript Textual Tradition of the "Chevalier de la Cbarrette" by Chrétien de Troyes*, «Compar(a)isons», 26/2, 2007, pp. 155-180, alle pp. 169-170.

¹³⁴ Müller, *Schamanismus*, cit., p. 21.

¹³⁵ L'estrapolazione testuale è riprodotta da de Martino, *Il mondo magico*, cit., p. 144.

Allora, come spinto da un impulso irresistibile, lo sciamano Aqornaq irruppe fuori della capanna senza proferire parola, e si mise a correre sul ghiaccio, perdendosi alla vista. Era una sera scura e freddissima. Aqornaq restò fuori per più di mezz'ora, e quando tornò le maniche e la parte interna della sua pelliccia erano a brandelli, e le braccia e le mani coperte di sangue. Respirava a fatica... e senza dare una parola di spiegazione, si abbatté sul pavimento, e quivi giacque, senza coscienza. Tutti sedevano in silenzio, gli occhi fissi su di lui, in un sentimento di grande ammirazione e rispetto. E nessuno dei presenti pensò di mettere in dubbio le sue parole quando, ripresi subito i sensi, lo sciamano spiegò che il bambino era stato attaccato da uno spirito malvagio, che lui, Aqornaq, aveva debellato dopo dura lotta.

Il parossismo dello sciamano eschimese, che correndo come un pazzo si lancia all'inseguimento dello spirito maligno e lo costringe ad ingaggiare un furioso combattimento, può aiutarci a spiegare la concitazione febbrile di Lancillotto, impegnato in un'analoga impresa di salvataggio. Negli snodi fondamentali della sua *queste*, il Cavaliere della Carretta bada soprattutto a restare sulla scia della regina; ogni suo sforzo è teso a mantenere il contatto con il rapitore o, quanto meno, a seguirne da presso le tracce, prima che l'anima di Ginevra sparisca per sempre nelle regioni interdette di Gorre.

Alla luce di quanto si è detto fin qui, credo che una lettura in chiave sciamanica della catabasi di Lancillotto possa apparire tutt'altro che infondata. Non siamo, infatti, di fronte a un assieme sparso di sedimenti e relitti isolati che denuncino la persistenza puntiforme di pratiche e credenze riportabili allo sciamanismo; ciò che si è precisato nel corso dell'analisi è un ordito narrativo la cui struttura è *complessivamente* interpretabile come un viaggio estatico agli inferi finalizzato al ritrovamento e alla liberazione di un'anima rapita: calata all'averno e anastasi – discesa all'Ade e ritorno. Ciò ovviamente non significa che la 'cerca' dell'eroe sia riducibile nella sua interezza ad una cerimonia di guarigione sciamanica. Operazione culturale fortemente elaborata, la scrittura romanzesca di Chrétien tiene insieme una plurivocità di significati, facendo convivere e reagire

nel medesimo testo diversi piani di riferimento e sfondi ideologici. Restando alla questione dei materiali mitico-folclorici che stanno alla base della *Charrette*, possiamo osservare che il *descensus ad inferos* sciamanico e lo schema dell'*aithed* irlandese danno conto della scorribanda oltremondana di Lancillotto e del riscatto di Ginevra, ma non valgono a spiegare l'affrancamento delle genti di Artù recluse nel regno di Gorre né la soppressione permanente dei confini tra il Qui e l'Oltre. Certo, l'eroe si mette in viaggio per salvare la regina, ma la liberazione dei prigionieri è fin dall'inizio una posta in gioco esplicita nel conflitto tra Meleagant e la corte arturiana (vv. 51-79).¹³⁶ Inoltre, la vittoria dell'eroe sul principe delle tenebre e la redenzione degli esiliati comportano lo smantellamento delle frontiere perigliose tra i due regni. Emancipati dal loro *status* di *captivi*, gli uomini di Artù si rallegrano della loro nuova condizione:

Et de ce ne sont pas irié
 Que li mal pas sont depecié:
 Se va et vient qui onques vialt;
 N'est pas ensi com estre sialt (*Charrette*, vv. 4123-4125)

Tutto è cambiato. La mala *coutume* di Gorre è abolita. Dopo l'intervento di Lancillotto, nessun ostacolo si frappone alla libera circolazione tra le due dimensioni: la comunicazione tra il mondo d'in basso e quello d'in alto è ristabilita. La cancellazione delle barriere dell'aldilà conseguita dall'eroe equivale, sul piano mitico e religioso, al ripristino del tempo degli inizi, cioè alla situazione aurorale in cui la morte non esisteva ed era possibile muoversi senza difficoltà tra Cielo e Terra. *Illo tempore*, nell'era primordiale dell'umanità, le vie di collegamento tra le diverse regioni cosmiche erano aperte e percorribili.¹³⁷ Se am-

¹³⁶ Rychner, *Le sujet et la signification du "Chevalier de la charrette"*, cit., pp. 62-65.

¹³⁷ Cfr. Eliade, *Lo sciamanismo*, cit., pp. 512-513, 516, 522-523.

mettiamo che il regno di Gorre è una rappresentazione dell'aldilà, dobbiamo allora riconoscere che la vittoria di Lancillotto restaura la condizione paradisiaca delle origini, riportando sulla terra una forma d'esistenza priva di condizionamenti: l'eden prima della Caduta.¹³⁸ Ora, simili prerogative conferiscono al Cavaliere della Carretta la fisionomia di un salvatore mitico, investendo la sua missione di evidenti implicazioni messianiche. Si può dunque affermare che il *plot* allestito da Chrétien intreccia la storia di rapimento e liberazione della regina, verosimilmente desunta da fonti celtiche e compatibile con l'ideologia sciamanica, con il racconto della redenzione dei prigionieri, schema soteriologico carico di risonanze religiose e rinvianti all'immagine del Cristo che trionfa sulla morte.¹³⁹ D'altra parte, Heinrich Zimmer ci ha ricordato che questi due temi sono strettamente imbricati l'uno sull'altro: «liberando Ginevra, il principio femminile dispensatore di vita, il più alto simbolo dell'amore e della vita cavallereschi della Tavola Rotonda, la forza vitale nella sua incarnazione umana visibile, il cavaliere, Messer Lancillotto, spezzerà il dominio della morte sull'anima, e cioè sarà colui che ripristinerà la nostra immortalità».¹⁴⁰

¹³⁸ Realizzando un'impresa da grande iniziato, Lancillotto fa tornare il mondo al tempo aurorale dei primordi, riporta tra gli uomini la beatitudine primeva e ristabilisce quello stato paradisiaco che consiste anzitutto nella libera circolazione tra i due versanti dell'essere. Sulla 'nostalgia' della felicità primigenia nelle credenze religiose e presso le società tradizionali, cfr. M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996 (ed. or. *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1948), pp. 394-398 e Id., *La nostalgia delle origini*, cit., pp. 98-99.

¹³⁹ Gli aspetti messianici della vicenda e il ruolo salvifico di Lancillotto-Cristo sono particolarmente valorizzati da J. Ribard, *Chrétien de Troyes. Le Chevalier de la Charrette. Essai d'interprétation symbolique*, Paris, Nizet, 1972, che offre una decodificazione integrale dell'intreccio del romanzo e delle azioni dell'eroe in chiave di allegoresi cristiana. La lettura di Ribard, che ha indiscutibili pregi di coerenza e sottigliezza, sembra però fornire un'esegesi troppo unilaterale, che in vari punti forza il dettato testuale sottoponendolo a sovrainterpretazioni distorsive.

¹⁴⁰ Zimmer, *The King and the Corpse*, cit., p. 193.